



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Radosinske naivne divadlo : między konwencją a kontestacją

**Author:** Lucyna Spyrka

**Citation style:** Spyrka Lucyna. (2004). Radosinske naivne divadlo : między konwencją a kontestacją. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Lucyna Spyrka**

# **Radošinské naivné divadlo**



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2004



# **Radošinské naivné divadlo**

**Między konwencją a kontestacją**

PRACE  
NAUKOWE



UNIWERSYTETU  
ŚLĄSKIEGO  
W KATOWICACH

NR 2208

**Lucyna Spyrka**

**Radošinské naivné divadlo**  
**Między konwencją a kontestacją**

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**



**Katowice 2004**

Redaktor serii: Studia o Kulturze  
**Tadeusz Miczka**

Recenzent  
**Valér Mikula**

# Treść

Słowo wstępne . . . . .	7
1. Historia teatru słowackiego . . . . .	11
2. Historia Radošinského naivného divadla . . . . .	17
3. Stanislava Šteпки autorska vizja teatru . . . . .	28
4. O scenariuszu teatralnym . . . . .	51
5. Środki oddziaływania teatru . . . . .	79
6. Świat a teatr . . . . .	104
7. Między konwencją a kontestacją . . . . .	128
8. Inscenizacje Radošinského naivného divadla . . . . .	139
Bibliografia . . . . .	141
Résumé . . . . .	148
Summary . . . . .	150





## Słowo wstępne

Kultura słowacka jest w Polsce mało znana i pozostaje w cieniu kultury czeskiej. Spośród wszystkich dziedzin sztuki bodaj najwięcej wiemy o słowackiej kulturze ludowej, choć wiedza ta oparta jest raczej na stereotypach (Tatry, kultura góralska, Janosik, zbójnictwo itp.) niż na znajomości faktów. Polskiemu odbiorcy może być też znana literatura słowacka, choć i w tej dziedzinie na polskim rynku najwyraźniej widać dominację przekładów twórczości czeskiej nad słowacką.

Dziedziną sztuki słowackiej zupełnie polskiemu odbiorcy obcą jest teatr. Ten stan rzeczy starała się poprawić redakcja „Dialogu”, publikując w 2002 roku numer poświęcony dramatowi i teatrowi naszych sąsiadów zza Tatr<sup>1</sup>. Mam nadzieję, że również niniejsza praca choć w niewielkim stopniu przybliży słowacki teatr Polakom, a za jego pośrednictwem – także słowacką kulturę. O wyborze teatru, a nie na przykład literatury, zdecydował fakt, iż – jak napisał jeden z najwybitniejszych współczesnych słowackich autorów dramatycznych, a zarazem teoretyk tej dziedziny sztuki – współczesny „konsument» kultury i sztuki w określonym czasie zapoznaje się z nieporównywalnie większą ilością szeroko rozumianych prac dramatycznych lub dramatyzowanych [do których zaliczyć także należy np. film, reklamę, wideoklip] niż dzieł prozatorskich, nie mówiąc o poezji. Co do ilości utworów i odbiorców dramat (w najszerszym rozumieniu tego słowa) przeważa nie tylko w porównaniu z literaturą, ale w ogóle między wszystkimi dziedzinami sztuki. [...] Można powiedzieć, że dzisiaj »na dramat« – w rozlicznych formach – chodzi się tak regularnie, jak kiedyś do kościoła, tylko częściej.”<sup>2</sup> Dominacja różnych form sztuki dramatycznej wśród wszystkich dziedzin sztuki pozwala potraktować teatr jako formę reprezentatywną dla współczesnej

---

<sup>1</sup> „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej” 2002, nr 4.

<sup>2</sup> P. K a r v a š: *Nové postavenie drámy v literatúre a spoločnosti*. „Slovenská literatúra” 1984, nr 4, s. 290–291. Tłum. własne.

kultury, nie tylko zresztą słowackiej. Filozofowie twierdzą nawet, iż „naszym udziałem jest **forma życia teatru**”<sup>3</sup>.

Praca nie ma jednak ambicji teatrologicznych, choć podjęcie niektórych problemów teoretycznych z zakresu sztuki teatralnej było nieuniknione. Nie jest też kompletną monografią; ulotność sztuki teatru, której tak naprawdę nie ratują żadne próby utrwalenia spektakli na kasetach magnetofonowych bądź wideo, nie ułatwia pisania monografii teatralnych. Dzięki stypendiom uzyskanym od władz słowackich i Uniwersytetu Śląskiego niemal przez cztery miesiące mogłam śledzić pracę zespołu Radošinskiego naivnego divadla. To niewiele w porównaniu z blisko czterdziestoma latami historii tego teatru, teatru niezwykłego, który niezmiennie od chwili powstania cieszy się wielką popularnością wśród widzów, a znacznie mniejszą wśród rodzimych krytyków, najwyraźniej nieufnych wobec tego fenomenu, o którym zgodnie twierdzą, iż jest tak bardzo słowacki, że nie można go przetłumaczyć na inny język, czy też przenieść do innej kultury. Nie czuję się wystarczająco kompetentna, by dokonywać ostatecznej klasyfikacji Radošinskiego naivnego divadla: skoro rodzima słowacka krytyka ma z tym problemy, tym trudniejsze to dla mnie zadanie. Samo zjawisko jednak ogromnie mnie zafascynowało swoją odmiennością od polskiej kultury teatralnej ostatnich kilkudziesięciu lat. Niniejsza praca jest efektem tej fascynacji, dodam jednak, iż nie bezkrytycznej, czemu starałam się dać wyraz. Teatr z Radošiny stał się też dla mnie pretekstem do tego, by spróbować ukazać pewien wycinek kultury słowackiej. To usprawiedliwia w pewnym stopniu fakt, iż problematykę teatrologiczną podejmuje literaturoznawca słowaczysta, choć z całą pewnością moje literaturoznawcze przygotowanie ma wpływ na fachową kompetencję w czysto teatrologicznej problematyce poruszanej w niniejszej pracy.

Rozdział pierwszy niniejszej monografii będzie poświęcony historycznym uwarunkowaniom działalności radošinskiej sceny, które mimo powszechnego przekonania o tradycyjnej bliskości kultur polskiej i słowackiej, a także wszechogarniającej unifikacji kultury współczesnej okazują się jednak odmienne od uwarunkowań rozwoju współczesnej kultury po polskiej stronie Tatr. Kolejne rozdziały zaprezentują koncepcję Radošinskiego naivnego divadla jako teatru autorskiego oraz poglądy na sztukę teatralną założyciela tegoż teatru – Stanislava Štepkí. Rozdziały czwarty i piąty będą poświęcone analizie procesu twórczego i jego efektów. Celem analiz inscenizowanych tekstów oraz samych inscenizacji będzie ukazanie specyficznej poetyki prezentowanego teatru; będzie to zarazem próba odczytania wpisanej w dzieło indywidualności twórczej autorów spektaklu. Z konieczności przedmiotem opisu będą tylko niektóre radošinskie inscenizacje, te, które najwyraźniej określiły po-

---

<sup>3</sup> Z. Bauman: *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*. Tłum. A. Szahaj. W: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Red. S. Czerniak, A. Szahaj. Warszawa 1996, s. 162. Podkreśl. L.S.

etykę teatru, w najbardziej typowy dla teatru sposób wykorzystujące tworzywa teatralne lub też takie, które sama mogłam zobaczyć. Podstawowym materiałem, jakim dysponowałam podczas opracowywania tematu, były zarejestrowane kamerą wideo niektóre inscenizacje zespołu lub ich fragmenty, egzemplarze reżyserskie i aktorskie kilku scenariuszy, zestawy zdjęć zawarte w teatralnych biuletynach, a także nagrania płytowe i kasetowe inscenizacji, ich fragmentów lub samych tylko piosenek. Materiały te uzupełniły prasowe autokomentarze autorów i aktorów teatru, recenzje teatralne, publikacje książkowe niektórych scenariuszy. Niebagatelną pozycją wśród tych materiałów jest jedyna jak dotąd książka o radošinskim teatrze pt. *Radošinské naivné divadlo (alebo Správa o dedinských poštároch)*, napisana przed blisko dwudziestoma laty przez jedną z aktorek, Darinę Porubjakovú, jako praca dyplomowa<sup>4</sup>. Informacje zawarte w tej książce umożliwią odtworzenie w niniejszej pracy przynajmniej w formie szczątkowej kształtu teatralnego najstarszych radošinskińskich inscenizacji. Niemniej jednak zdaję sobie sprawę z ogromnych w tym zakresie niedostatków, które obejmują przede wszystkim problematykę gestu, mimiki i ruchu scenicznego, ale także zagadnienia recepcji radošinskińskich prezentacji. Te ostatnie są spowodowane koniecznością ograniczenia materiałowego, jak i moich kompetencji; badania nad recepcją wymagałyby bowiem przeprowadzenia wielu analiz socjologicznych, zapewne interesujących, jednak ich obszerność z powodzeniem mogłaby stanowić materiał odrębnej pracy, gdyż – jak się okazało w trakcie prowadzonych badań – prezentacje radošinskiego zespołu otwierają się na różnorodność, a przynajmniej dwojakość możliwych odczytań. Stąd też w rozdziale poświęconym omówieniu relacji świata i teatru skoncentruję się nie na postrzeganiu tego konkretnego teatru przez szeroko rozumiany świat, ale na wizji świata zawartej w radošinskińskich inscenizacjach. Ta bowiem pozwoli określić stosunek teatru zarówno do tradycji – w obrębie sztuki i w obrębie całej kultury – jak i do współczesności, a także dokonać próby pewnej – nie do końca możliwej – klasyfikacji zjawiska, z jakim w przypadku Radošinského naivného divadla mamy do czynienia.

Winna jestem wdzięczność Pani Doktor Marii Rapošovej z Biblioteki Narodowej w Martinie za pomoc w zbieraniu materiału.

Pragnę złożyć gorące podziękowania Pani Profesor Bożenie Tokarz za inspirację i wiele cennych uwag, którym zawdzięczam powstanie tej pracy, oraz za cierpliwość i niezwykle życzliwą opiekę nad opracowaniem tematu.

---

<sup>4</sup> S. Štepka, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo (alebo Správa o dedinských poštároch)*. Bratislava 1985. Zgodnie z zamieszczoną w książce informacją, S. Štepka jest autorem trzech pierwszych jej rozdziałów, które zawierają jego osobiste wspomnienia z drogi, jaką dochodził do własnego teatru, od czasów dzieciństwa po lata młodości.



# 1. Historia teatru słowackiego

Początki rozwoju teatru słowackiego sięgają średniowiecznego teatru misteryjnego. Słowacja, wchodząca wówczas w skład Królestwa Węgierskiego, pozostawała – jak niemal cała ówczesna Europa – w kręgu kultury chrześcijańsko-łacińskiej. Najstarsze przekazy źródłowe na temat życia teatralnego na terenie Słowacji pochodzą jednak dopiero z XV<sup>1</sup> i XVI wieku; zaświadczały one, iż w miastach odbywały się przedstawienia teatralne, które przygotowywali i których widzami byli obywatele narodowości niemieckiej. W okresie reformacji z Niemiec przeniknął tu także protestancki tzw. teatr szkolny, w którym wystawiano sztuki o tematyce religijnej, pomocne w szkołach protestanckich w nauczaniu łaciny; w tym bowiem języku były grane. Z zachowanych dokumentów wynika, iż w XVI wieku forma ta była uprawiana w wielu leżących na terenie Słowacji miastach (Banská Štiavnica, Bardejov, Prešov, Bratislava).

Można zaryzykować twierdzenie, iż bezpośrednio rozwój teatru słowackiego zapoczątkowały właśnie owe szkolne przedstawienia protestantów. Na przykład w Breznie nad Hronom w 1667 roku sztuki wystawiano w tzw. *biblicztinie*<sup>2</sup>, czyli w takiej formie języka czeskiego, jaką proponował protestancki przekład Biblii, zwany Biblią kralicką. Wśród twórców sztuk dla teatru szkolnego wymienia się Pavla Kyrmežera i Juraja Tesáka-Mošovskiego, słowackich duchownych ewangelickich, działających wszakże głównie na terenie Czech.

W XVII i XVIII wieku rozwijał się teatr jezuicki, którego węgierskie centrum mieściło się w Trnawie, przy tamtejszym uniwersytecie i najstarszej siedzibie jezuitów na terenie Węgier. Grywano jednak głównie po

---

<sup>1</sup> Pierwszy zapis tego typu znajduje się w dokumentach miejskich Bratysławy z 1439 roku. Informację tę podają za: Z. R a m p á k: *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. „Vysokoškolské učebné texty”, Bratislava, 1953, s. 3–7.

<sup>2</sup> Informację podają za: Z. R a m p á k: *Kapitoly...*, s. 5. *Biblicztina* była językiem liturgicznym słowackich protestantów.

łacinie, a na nierozumiejącego łaciny widza usiłowano oddziaływać za pomocą różnorodności środków teatralnego wyrazu. Od XVII wieku na tereny dzisiejszej Słowacji zaczynały przybywać pierwsze wędrowne profesjonalne trupy teatralne – zapoczątkowując rozwój teatru świeckiego – wspierane głównie przez niemieckojęzyczną arystokrację i niemieckojęzyczne mieszczaństwo. W 1776 roku w Bratysławie otwarto pierwszą stałą scenę na Słowacji – Teatr Miejski, gdzie grywano w języku niemieckim. Również tutaj w 1798 roku zaczęło się ukazywać pierwsze czasopismo teatralne w ówczesnych Węgrzech – „Allgemeine deutsche Theaterzeitung”.

Właściwy rozwój teatru słowackiego rozpoczął się faktycznie w latach trzydziestych XIX wieku. Wtedy to gwałtownie rozwijał się teatr amatorski, tzw. *ochotnícke divadlo*, który przez ówczesnych słowackich działaczy narodowych postrzegany był jako bodaj najważniejsze medium szerzenia idei narodowo-patriotycznych. Pierwszym zespołem tego typu było Ochotnicze Towarzystwo Teatralne (Ochotnická divadelná spoločnosť) założone w 1830 roku w Liptovskim Mikulášu przez Gregora Fejérpatakiego-Belopotockiego. Wkrótce podobne zespoły powstały w innych słowackich miastach (Sobotište, Levoča, Trnava, Skalica, Martin). Nie można wszakże mówić o rozwoju teatru narodowego bez istnienia narodowego dramatu. Za pierwszy dramat narodowy uważa się komedię Jána Chalupki *Kocourkovo*, wystawioną w 1830 roku przez amatorów w Liptovskim sv. Mikulášu, choć jeszcze w 1800 roku powstał utwór – również komediowy – Juraja Palkoviča zatytułowany *Dva buchy a tri šuchy*, napisany w języku czeskim; brak wszakże dowodów, że był wówczas wystawiany na Słowacji<sup>3</sup>. W gruncie rzeczy jednak rozwój rodzimego dramatu był nikły; jedynym twórcą w tej dziedzinie był Ján Chalupka, którego ulubioną formą była komedia. Tę samą formę wybrał też Ján Palárik, następca J. Chalupki. Rozwijała się zatem głównie komedia, tragedia jej nie dorównywała. Teatry amatorskie do swojego repertuaru włączały sztuki czeskie, niemieckie, grywane były utwory Fredry, sporadycznie Moliera, Szekspira, Schillera, a później Gogola, przy czym korzystano często z przekładów czeskich. Kodyfikacja literackiego języka słowackiego nastąpiła bowiem w 1843 roku, a czołowy przywódca ruchu narodowo-budzielskiego Słowaków Ľudovít Štúr – zagorzały panslawista – odrzucał literaturę niesłowiańską jako demoralizującą i nie odpowiadającą słowiańskiemu duchowi Słowaków. Chociaż szturowcy<sup>4</sup> nawoływali do tworzenia dramatu narodowego, kilka prób poziomem artystycznym i poetyką nie dotrzymywało kroku utworom obcych dramatopisarzy i nie zyskało uznania wśród działających teatrów amatorskich. Teatry te zostały objęte szczególną opieką przez za-

<sup>3</sup> W 1842 roku komedię tę wystawił Praski Teatr Stanowy (Stavovské divadlo).

<sup>4</sup> Tak określa się grupę działaczy narodowych skupionych wokół Ľ. Štúra.

łożoną w 1863 roku w Martinie Macierz Słowacką – ogólnonarodową instytucję kulturalną, która wspierając idee szturowców organizowała konkursy dramatopisarskie. Z jej inicjatywy w 1872 roku powstał Slovenský spevokol (Słowackie Koło Śpiewacze), który w 1889 roku zdołał stworzyć tzw. Národný dom z pierwszą na terenie Słowacji salą „dla przedstawień”; odbywało się ich tu około 7–10 rocznie, jedno z nich zawsze miało miejsce podczas tzw. uroczystości sierpniowych (Augustové slavnosti), corocznych spotkań słowackiej inteligencji odbywających się regularnie w latach 1875–1913, to jest w okresie, w którym w ramach mądziaryzacyjnej polityki Węgier wobec Słowaków zakazana została działalność Macierzy Słowackiej. Liczba teatrów ochotniczych na Słowacji stale jednak rosła. Ich repertuar był dosyć różnorodny: wśród inscenizowanych tekstów znalazły się utwory schyłku romantyzmu, realistyczne, naturalistyczne i symboliczne. Dominowała tematyka narodowa, której wierni byli zwłaszcza autorzy starszego pokolenia. Oprócz niej, głównie w utworach młodszych dramatopisarzy, pojawiała się problematyka społeczna i obyczajowa. Tematykę narodową reprezentowały głównie dramaty historyczne, tragedie oraz tzw. scenki północne (nazwa pochodzi od przedstawień tradycyjnie odbywających się w noc sylwestrową), najczęściej o charakterze baśniowo-fantastycznym lub zabawnym. Tematyka społeczna i obyczajowa rzadziej pojawiała się w formie tragedii, zdecydowanie przeważała w komediach i utworach satyrycznych. Mistrzem w tego typu twórczości i najpopularniejszym dramatopisarzem tego okresu był Ferko Urbanek, okreśłany jako klasyk słowackiego teatru amatorskiego<sup>5</sup>. Był on kontynuatorem dramatopisarstwa Jána Palárika, uprawiał głównie komedię i twórczość o charakterze umoralniającym w stylu naiwnego realizmu.

Tę samą pochalupkowską i popalarikowską linię w dramatopisarstwie słowackim prezentuje twórczość Jozefa Hollego, choć na wyższym poziomie artystycznym niż pisarstwo F. Urbanka. W opozycji do tej linii sytuować należy utwory Jozefa Gregora Tajovskiego, który swój warsztat artystyczny kształcił w Pradze, w kręgu tamtejszego życia teatralnego. Tajovskiemu bliższa była tragedia w stylu Ibsena czy Tołstoja, z pogłębioną psychologią i kreowaniem już nie typów, lecz charakterów.

Opieka Macierzy, Spevokolu, powstanie pierwszej sali teatralnej zaowocowały również przemianami artystycznymi teatru amatorskiego. Początkowo bowiem teatr ten korzystał z doświadczeń teatru ludowego, co wynikało z ograniczonych możliwości materialno-organizacyjnych, społecznych, braku rodzimej tradycji teatru profesjonalnego, czy wreszcie z charakteru wystawianych tekstów. Z tego względu przez kilkadziesiąt

---

<sup>5</sup> J. Pašteka: *Dramatická tvorba v rokoch 1890–1919*. In: M. Mistrík a kolektív: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava 1999, s. 51.



pierwszych lat rozwoju teatru amatorskiego panowała w nim jedność zespołu sceny i widowni, aktorstwo tzw. protagonistyczne, dowolność w traktowaniu inscenizowanego utworu. Pod koniec XIX wieku słowacki teatr amatorski staje się teatrem realistycznym; aktor zaczyna zdecydowanie odróżniać się od widza, w zespole sceny pojawia się reżyser, nieco później – scenograf. Wszystko to świadczy o tym, iż teatr amatorski (a przynajmniej niektóre z nich, zwłaszcza zespół Spevokolu) zmierzał ku profesjonalizacji. Pierwszy profesjonalny teatr słowacki powstał jednak dopiero w roku 1932. Data ta nie pokrywa się z powołaniem do życia Słowackiego Teatru Narodowego (Slovenské národné divadlo – SND), co miało miejsce w Bratysławie w 1920 roku, a zatem tuż po zakończeniu I wojny światowej, w następstwie której Słowacja weszła wraz z Czechami w skład wspólnego państwa – Republiki Czechosłowackiej. We wspólnym państwie Czesi, którzy przedtem w ramach Austro-Węgier mieli stosunkowo szerokie uprawnienia polityczne i dzięki temu dogodne warunki do rozwoju życia społeczno-narodowego, w tym narodowej kultury i oświaty, początkowo wspierali Słowację, której pozycja w ramach monarchii była o wiele gorsza i w związku z tym po I wojnie światowej jej zaplecze intelektualne i kulturalne było znacznie skromniejsze. Powstały w 1920 roku Słowacki Teatr Narodowy był właściwie teatrem czeskim, z czeskimi aktorami, reżyserami i z repertuarem, w którym słowackie dramaty wystawiane były z rzadka i bez przemyślanego planu repertuarowego<sup>6</sup>. Pierwsi Słowacy trafili do zespołu SND w 1924 roku, a dopiero w 1932 roku obok zespołu czeskiego zdołano powołać samodzielny zespół słowacki, który przystąpił do zmian w profilowaniu repertuaru: odtąd wystawiany jest przede wszystkim dramat słowacki, zarówno klasyka (J. Chalupka, J. Hollý, F. Urbánek, J.G. Tajovský, P. Hviezdoslav, Vladimír Hurban Vladimírov), jak i najnowszy (Timrava, Jonáš Záborský, Juliús Barč-Ivan). Odbывało się to kosztem repertuaru światowego, którego tłumaczeń zresztą brakowało. I choć pisarze, tłumacze i reżyserzy starali się jak najszybciej nadrobić te zaległości, sytuacja w teatrze siłą rzeczy ulegała poprawie o wiele wolniej. Ciekawostką może być tzw. słowiańska linia repertuarowa, w ramach której obok cieszących się dużym zainteresowaniem utworów radzieckich (Bułhakow, Katajew), wystawiane były też dramaty: bułgarski, jugosłowiańskie i polskie (Szaniawski, Słonimski, Iwaszkiewicz). Pod względem inscenizacyjnym na słowackiej scenie narodowej wyraźna była fascynacja realizmem i poetyką MCHAT-u, który gościł w Bratysławie po raz pierwszy w 1921 roku.

Lata II wojny światowej nie stanowiły przerwy ani nawet wyraźnego zastoju w rozwoju słowackiego teatru. W satelitarnym wobec faszystow-

---

<sup>6</sup> Por. L. Lajcha: *Činohra SND 1920–1932*. In: M. Mistrik a kolektív: *Slovenské divadlo v 20. storočí...*, s. 64.

skich Niemiec państwie słowackim działała co prawda silna cenzura, pod koniec wojny w zdecydowany sposób kontrolowana przez Niemców, ale teatr narodowy istniał i mógł się rozwijać. Czesi musieli opuścić Słowacki Teatr Narodowy, który już bez reszty przeszedł w słowackie ręce. Oprócz profesjonalnej sceny w Bratysławie i – przejściowo – w Koszycach, w tym okresie powstały profesjonalne teatry w Martinie, Nitrze i Prešovie. Dwa ostatnie funkcjonowały co prawda bez stałej sceny. Wystawiano głównie klasykę: Sofoklesa, Szekspira, Calderona, Moliera, Goldoniego, de Moli-nę, Marivaux, Rostanda, Hugo, obowiązkowo utwory pisarzy niemieckich, z których wybór pada na Schillera, Lessinga, Kleista, Hauptmanna, a także pisarzy jugosłowiańskich. Z twórców rodzimych wystawiano utwory Palárika, Stodoli, Tajovskiego, Barča-Ivana. Z repertuaru znikł dramat rosyjski i radziecki, a także polski<sup>7</sup>. Zmieniła się też linia inscenizacyjna: z realistycznej na poetycko-metaforyczną. Zespół teatralny traktowany był jako całość, co zapewniało naruszaną w konwencjach przedwojennych jedność stylistyczną inscenizacji; scena zyskała charakter architektoniczny, nie jak dotychczas – malarski; ulubionym zabiegiem było łączenie jej z widownią<sup>8</sup>.

Po 1948 roku, w efekcie nowego układu politycznego po II wojnie światowej, znów zmieniła się sytuacja teatru słowackiego. Teatry odtąd podlegały centralnemu sterowaniu przez Radę Teatralną i Dramaturgiczną, stosowano procentowy klucz repertuarowy, w którym największy zakres miała dramaturgia radziecka, wyprzedzająca akceptowanych autorów rodzimych (bez Stodoli, Barča-Ivana) i światowych (tylko Molier, Beaumarchaise, Szekspir, częściowo Shaw i Wild). Obowiązkową linią inscenizacyjną był realizm.

Powstanie profesjonalnego Słowackiego Teatru Narodowego, a także innych scen zawodowych nie osłabiło ruchu amatorskiego (ochotniczego). W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku zaznaczył się gwałtowny ich rozwój; zawiązało się mnóstwo zespołów, którymi od 1922 roku opiekowała się powołana w Martinie na nowo Macierz Słowacka: prowadziła kursy dla reżyserów, organizowała konkursy i przeglądy teatralne, wydawała czasopisma, wspierała rozwój twórczości dramatycznej i przekładowej. W latach trzydziestych i czterdziestych intensyfikowały się kontakty między profesjonalistami i amatorami: zawodowi reżyserzy podejmowali współpracę z zespołami ochotniczymi, tworząc inscenizacje inspirowane najnowszymi tendencjami w rozwoju teatru na świecie, aktorzy nieprofesjonalni zaś zasilali sceny zawodowe. W latach po II wojnie światowej na bazie teatrów amatorskich powstawały sceny

---

<sup>7</sup> Gotowy był m.in. przekład *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasieńskiego autorstwa Andreja Žarnova, jeszcze przed wojną zgłoszony do repertuaru, jednak nigdy nie wystawiony.

<sup>8</sup> Por. L. Č a v o j s k ý: *Činoherné umenie v desaťročí 1938–1948*. In: M. Mistrik a kolektív: *Slovenské divadlo v 20. storočí...*, s. 141 i nast.

zawodowe (Martin, Prešov, teatr lalkowy w Bratysławie). Ruch amatorski objęty był wszechstronną opieką państwowych instytucji kulturalnych, z Macierzą Słowacką na czele. Opieką, ale też kontrolą, która – a dotyczy to także teatrów profesjonalnych i w ogóle całego słowackiego i czechosłowackiego życia kulturalnego – złagodniała w połowie lat pięćdziesiątych, kiedy to w państwach tzw. bloku wschodniego rozpoczynał się okres postalinowskiej „odwilży”.

## 2. Historia Radošínskeho naivného divadla

Počátky Radošínskeho naivného divadla siahajú roku 1963, kedy to v niewielkej, liczącej wówczas około 200 mieszkańców zachodniosłowackiej wsi Radošina powstał młodzieżowy teatrzyk amatorski, drugi obok istniejącego tu już od 1920 roku tzw. *ochotníckieho divadla*. Nowo powstała scena była jednym z wielu działających w latach sześćdziesiątych na Słowacji teatrów amatorskich; w tym okresie bowiem wznawiały działalność liczne teatry *ochotníckie*, obok których powstawały nowe zespoły. Pod względem repertuaru i sposobów inscenizowania reaktywowane teatry *ochotníckie* naśladowały konwencjonalny, „kamienny” teatr profesjonalny. Nowe teatry amatorskie, które tworzyli głównie ludzie młodzi, reprezentowały odmienny profil artystyczny i repertuar. Zespoły te wzorowały się przeważnie na ogromnie wówczas popularnych czeskich teatrach małych form: Reduta, Rokoko, Semafor, Divadlo Na zábradlí, Paravan. Za ich przykładem prezentowały programy oparte na zasadzie montażu krótkich utworów fabularnych lub afabularnych, takich jak: piosenka, kuplet, monolog, skecz, klaunada. Łączyły one w sobie elementy kabaretu, rewii, programów estradowych, *variétés* itp., podejmując w tej formie przede wszystkim problemy etyczne, nurtujące współczesnego człowieka i społeczeństwo; były to więc tzw. teatry zaangażowane, a ich inscenizacje zawsze miały charakter krytyczno-satyryczny.

Oprócz nich powstawały sceny poetyckie, a sporadycznie również teatry pantomimy. Liczba tych nietradycyjnych teatrzyków w słowackim ruchu amatorskim była w tym okresie tak duża, że można mówić o swego rodzaju modzie, tym bardziej, że znakomita ich większość bardzo szybko zanikała, niejednokrotnie po zaledwie jednej lub dwóch inscenizacjach. Były jednak i takie zespoły amatorskie, które działały co najmniej kilka lat, a których prezentacje wywarły znaczący wpływ na rozwój słowackiego teatru w ogóle. Zespoły takie to między innymi: bratysławskie Divadielko Úsmev, Divadlo U Rolanda, Divadielko poézie Za rampami, Divadlo Lasi-

cu a Satinského. Powstawanie nietradycyjnych teatrów amatorskich przybrało na Słowacji charakter masowy.

Źródłem tego zjawiska należy szukać w nowej sytuacji politycznej, jaka pojawiła się w całym ówczesnym obozie socjalistycznym, w tym także w Czechosłowacji po 1956 roku. W klimacie postalinowskiej odwilży życie kulturalne w państwach Europy Wschodniej zyskało lepsze warunki rozwoju. Złagodzona cenzura z jednej strony pozwoliła wielu artystom na powrót do czynnego życia twórczego, z drugiej zaś strony wyzwoliła twórczą aktywność ludzi młodych, głównie dzięki umożliwieniu im kontaktu z niedostępną dotąd lub dostępną w ograniczonym zakresie kulturą i sztuką Zachodu. I tak w literaturze słowackiej ponownie pojawiają się nazwiska poetów katolickiej moderny, nadrealistów, DAV-istów, znów publikują L. Novomeský, J. Smrek, M. Urban. W dziełach młodych artystów, jak np. pisarzy: J. Johanidesa, R. Slobody, V. Šikuli, P. Vilikovskiego, J. Lenčo, P. Hruža, poetów z grupy o nazwie Osameli bežci, M. Válka i konkretystów, reżyserów filmowych – J. Jakubisko, D. Hanáka, kolażyści A. Marenčina, znaleźć można ślady fascynacji jazzem i beatem, nurtem *nouveau roman*, groteską i teatrem absurdu.

Dla życia teatralnego ówczesnej Czechosłowacji duże znaczenie miało też uchwalenie w 1957 roku nowego tzw. *divadelného zákona*, regulacji prawnej, która w odróżnieniu od poprzednio obowiązującej umożliwiała zakładanie oraz prowadzenie teatrów niepaństwowych i amatorskich nie tylko organom administracji państwowej, ale również wszystkim tzw. socjalistycznym osobom prawnym, czyli różnym oficjalnym organizacjom lub instytucjom. Skorzystali z tego głównie młodzi ludzie zrzeszeni w komunistycznym Czechosłowackim Związku Młodzieży (*Československý zväz mládeže*), w ramach którego powstała w tym czasie większość młodzieżowych teatrów amatorskich, także późniejsze Radošinské naivné divadlo.

Założycielem zespołu był niespełna dwudziestoletni Stanislav Štepka, który już wcześniej prowadził w Radošinie aktywną działalność młodzieżową, organizując wieczorki taneczno-rozrywkowe, podczas których między innymi prezentował własne teksty piosenek, wierszyki, krótkie opowiadania i dowcipy, a także własne przekłady tekstów Jerzego Suchego, twórcy praskiego Semafora, wówczas bardzo popularnego i lubianego.

Na początku lat sześćdziesiątych S. Štepka był studentem Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Nitrze. Wówczas – jak sam pisze – zrodziła się w nim myśl utworzenia teatru na wzór Semaforu. W tym czasie w Radošinie reaktywował się teatr amatorski, który po staremu zaczął inscenizować tradycyjny repertuar, co jednak nie odpowiadało zainteresowaniom młodych ludzi. Reagując na zapotrzebowanie na nowy repertuar, S. Štepka napisał swój pierwszy pełnospektaklowy tekst *Nemé tváre alebo zver sa píše s veľkým Z* (*Stworzenia nieme albo zwierzę pisze się od dużej litery Z*).

Prapremiera odbyła się 25 grudnia 1963 roku w radoszinskim domu kultury. W przedstawieniu wystąpili niektórzy członkowie miejscowego *ochotnickiego divadla*, z autorem tekstu na czele. Jednak nowy zespół nie miał jeszcze stałego składu, który nieco okrzepl w 1966 roku, po premierze trzeciej z kolei inscenizacji *Pitva*, a zasadniczo ustalił się dopiero po wystawieniu w 1970 roku słynnego *Jááánošiiika*. Do dzisiaj przez zespół przewinęło się wielu aktorów. Na początku nowy zespół tworzyło 10 osób, z których żadna – poza samym S. Štepką – nie pozostała w teatrze dłużej niż 4 lata.

Pierwsze przedstawienie *Nemych tvári* zakończyło się całkowitą kłapą. Sztuka grana była tylko cztery razy, łącznie z dwoma późniejszymi przedstawieniami „na żywo” w radio. Podobny los spotkał kolejną próbę młodego twórcy, którą była *Pol'ovačka na rozhodcu. Pokus o dedinský muzikal* (*Polowanie na sędziego. Próba wiejskiego muzikalu*, premiera 17.01.1965). Po tych nieudanych próbach artysta, ukończywszy tymczasem studia, powołany został do służby wojskowej i wyjechał z Radošiny.

Po powrocie w 1966 roku wznowił zawieszoną na czas swojej nieobecności działalność teatru, wystawiając sztukę pod tytułem *Pitva (Sekcja zwłok)*. Inscenizacja ta odniosła wielki sukces, teatr zdobył nagrody w licznych przeglądach i festiwalach, prezentując *Pitvę* nie tylko na scenach słowackich, ale i w Czechach, między innymi na tak znaczącym festiwalu teatralnym, jak Šramkův Písek. W 1968 roku *Pitva* była grana w Nitrze podczas Festivalu Przyjaźni Młodzieży CSRS i ZSRR. Pokazywano ją także jako przedstawienie instruktażowe twórcom teatrzyków amatorskich działających w ramach Czechosłowackiego Związku Młodzieży (ČZM), dla którego Ra-divadlo – bo taką nazwę nosił wówczas teatr S. Šteпки – było wtedy sceną sztandarową.

Te polityczne aspekty działalności teatru nie były w tamtym czasie niczym wyjątkowym, ani na tle całej Słowacji i Czechosłowacji, ani nawet na tle amatorskiego ruchu teatralnego w całym ówczesnym obozie socjalistycznym. L. Šliwonik tak pisze na ten temat: „[...] dyrektorzy domów kultury i szkół, działacze związków zawodowych i organizacji młodzieżowych **powoływali** [podkreśl. – L.S.] teatry amatorskie. Dawali tzw. bazę i jakieś (z reguły zbyt małe) finanse, ale też ustalali zasady funkcjonowania: liczba uczestników, dzienniki obecności, repertuar, godziny prób, sprawozdania. Teatr zawodowy i niezawodowy w marzeniach (i działaniach) polityków, a także wielu organizatorów życia kulturalnego w jednym miały być do siebie podobne – funkcjonowaniu w modelu instytucjonalnym. Ten model można w zasadzie uznać za najbardziej wyrazistą cechę tzw. »socjalistycznej kultury«. [...] Zarazem faktem jest, że sam model był wszechobecny i w rzeczywistości akceptowany – nawet przez najbardziej »walczące« teatry. Na dowód tych słów przypomnijmy zgodę warszawskiego Studenckiego Teatru Satyryków na instytucjonalizację w 1969 roku

oraz podobną decyzję pięciu teatrów alternatywnych w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Innym potwierdzeniem słuszności postawionej tezy jest upadek polskiego teatru studenckiego w połowie lat osiemdziesiątych, gdy zabrakło opiekuńczej instytucji, jaką w sferze kultury była organizacja studentów.”<sup>1</sup>

Podobnie likwidacja w 1969 roku Czechosłowackiego Związku Młodzieży spowodowała zanik wielu amatorskich teatrzyków na Słowacji. Wpłynęła także na koleje losu teatru radoszinskiego; tracąc oparcie w potężnej organizacji, teatr i jego twórcy musieli zacząć radzić sobie sami. W zmienionej po wydarzeniach sierpnia 1968 roku sytuacji nie było to łatwe. Nim jednak do tego doszło, teatr czerpał korzyści ze związkowego mecenatu, z których bodaj jedną z najważniejszych była własna siedziba. Ra-divadlo, a od 1968 roku już Radošinské naivné divadlo początkowo korzystało z pomieszczeń radoszinskiego domu kultury, dzieląc je ze wspomnianym już miejscowym teatrem *ochotnickim*. Zespół funkcjonował również jako teatr objazdowy; wędrując po okolicznych wsiach i miasteczkach, grywał w różnych, często dość przypadkowych miejscach, np. w szkolnych salach gimnastycznych, świetlicach, a nawet stołówkach zakładów pracy. W 1969 roku w Radošinie zakończono budowę klubu młodzieżowego, w którym dla zespołu znalazła się niewielka, przewidziana na 32 widzów salka z równie małą sceną, gdzie mieściły się zaledwie cztery krzesła, a której brakowało zaplecza w postaci choćby najskromniejszej garderoby. Toteż w razie konieczności artyści przebierali się podczas przedstawienia w sąsiednim pomieszczeniu, co jednak wymagało przejścia przez widownię. Mimo tych niedogodności, członkowie zespołu byli ze swojego teatru bardzo dumni, tym bardziej, że wybudowali go i urządzili częściowo własnymi siłami. S. Štepka do dzisiaj z sentymentem wspomina ten miniteatr, w którym wraz ze swoim zespołem przeżył chwile największej fascynacji sztuką teatru, sprawiającej, że – jak sam mówi – „graliśmy na poczekaniu, dla pięciu i dla pięćdziesięciu [widzów], ale i dla siebie samych, tak po prostu, z pasji”<sup>2</sup>.

Na tej właśnie scenie odbyły się kolejne premiery teatru: w 1968 roku na otwarcie swojej siedziby zespół zaprezentował *Z duba padol, oddychol si*, w rok później *Prŕŕŕ*. Wreszcie 14 listopada 1970 roku odbyła się tu prapremiera legendarnego już dzisiaj *Jááánošiiika*, najważniejszej jak dotąd inscenizacji radoszinskiego teatru, dzięki której stał się on znany w całej

---

<sup>1</sup> L. Šliwónik: *Žycie teatralne – próba prognozy*. „Bulletin de la société des sciences et des lettres de Łódź” 1993/1994, vol. 43, 14; „Recherches sur les Arts” 1993/1994, vol. 2/3, 7, s. 47. Dziękuję Pani prof. dr hab. Eleonorze Udalskiej za zwrócenie mi uwagi na ten materiał.

<sup>2</sup> „[...] hrali sme na počkanie, pre piatich i päťdesiatich, ale i pre seba, len tak, z pásie.” S. Štepka: *Kde bolelo – tam bolelo alebo z prehistórie RND. 4 diel*. „Bulletin č. 4. Občasnik zo života Radošinského naivného divadla a ľudí okolo neho (v sezóne 1985–1986)”, Bratislava, 1986, s. 28.

Słowacji, zyskując wręcz nieprawdopodobną popularność. Warto dodać, że sztuka ta była w repertuarze teatru nieprzerwanie przez 15 lat, miała 498 przedstawień; w dziejach najnowszych teatru w Słowacji chyba nie ma inscenizacji, która mogłaby z nią pod tym względem konkurować<sup>3</sup>. Dłużej w repertuarze zespołu była tylko następna inscenizacja – *Človečina*, grana nieprzerwanie przez 16 lat, ale mającą już tylko 316 powtórzeń. Na popularność obydwu inscenizacji wielki wpływ miał Milan Markovič, od 1970 roku nowy członek zespołu, związany z radoszinskim teatrem przez 15 lat, który nie tylko występował w *Jááánošiíiku*, ale też skomponował do niego piosenki. Dzięki M. Markovičovi zespół wyraźnie zyskał pod względem artystycznym. Można chyba zaryzykować twierdzenie, iż w M. Markoviču S. Štepka znalazł odpowiedniego partnera, dzięki czemu mógł w pełni zrealizować swoje dążenia do stworzenia słowackiej repliki Semafora i jego pary J. Suchý – J. Šlitr. Sam *Jááánošiíik* stanowi cezurę w dziejach teatru, kończy bowiem pewien etap jego istnienia, który D. Porubjaková określiła jako *radošinské obdobie*<sup>4</sup>. W 1970 roku zespół przeniósł się do Bratysławy. Radošinské naivné divadlo było już teatrem znanym i uznanym, o określonym profilu artystycznym. Mimo to przenosiny z niewielkiej wioski do stolicy nie odbyły się bez trudności, które dały się zespołowi we znaki zwłaszcza w 1971 roku. Ich podłożem były zmiany polityczne w Czechosłowacji po 1968 roku, w wyniku których ponownie zaostreniu uległa cenzura, w kulturze i sztuce zaczęła obowiązywać tzw. normalizacja, oznaczająca powrót do założeń socrealizmu i odrzucenie „szkodliwych” kierunków sztuki zachodniej. W sferze życia teatralnego ostatecznie w 1972 roku wprowadzono zakaz uprawiania w teatrze groteski i absurdu, na mocy uchwały podjętej przez II zjazd Związku Słowackich Artystów Dramatycznych (Zväz slovenských dramatických umelcov), potępiającej ten rodzaj teatru jako pesymistyczny i nihilistyczny w swej filozofii. Konsekwencją tego zakazu była nieobecność na słowackich scenach sztuk F. Dürrenmatta, S. Becketta, J.-P. Sartre’a, E. Ionesco, S. Mrożka, T. Różewicza i innych światowej sławy twórców. Dla radoszinskiego teatru i dla S. Štepki oznaczał on nie tylko problemy z uzyskaniem zgody władz, która była odpowiednikiem polskiego zatwierdzenia przez cenzurę, na wystawianie kolejnych sztuk, ale postawił pod znakiem zapytania istnienie zespołu, w którego wcześniejszych inscenizacjach dopatrywano się właśnie elementów absurdu i groteski. Dodatkowo „czynnikiem obciążającym” był fakt, iż teatr działał pod auspicjami Czechosłowackiego Związku Młodzieży, który rozwiązano między innymi z powodu „niewłaściwych poglądów” głoszonych przez część jego członków.

<sup>3</sup> W 2001 roku teatr ponownie włączył tę inscenizację do swego repertuaru, wznowiając ją pod tytułem *Jááánošiíik po 30 rokoch (Jááánošiíik po 30 latach)*.

<sup>4</sup> S. Štepka, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo (alebo Správa o dedinských poštároch)*. Bratislava 1985, s. 68.



S. Štepka tak wspomina początki działalności swojego teatru w Bratysławie:

„Nebol to dobrý rok – ten tisíc deväťsto sedemdesiaty prvý. Najmä nebolo dobré to okolo divadla. A keďže nebolo nič dobré a veselé okolo divadla, muselo sa z tých okolitých lapálií čosi dostať i do nášho naivného telesa. Napríklad, mali sme sa, ak sme chceli dychať tento vzduch a jest' tento chlieb – angažovať. Vraveli sme tým, čo nám naordinovali tzv. angažovanosť: naše divadlo sa odjakživa angažovalo, dokonca skôr, ako sa tu objavilo toto veselé slovíčko. Lenže slovo – angažovanosť sa vtedy vykladalo ako jednoznačná, oficiálna manifestačnosť. A taký spôsob pasoval nášmu divadlu ako psovi vesta. A tak sme začali chodiť po kanceláriách, vysvetľovali sme, ale i sľubovali – len aby sme s divadlom mohli dychať tento vzduch atď. A tak na jar 1971, k okrúhlemu výročiu, som napísal pásmo *Človek je, keď je človek* – s Markovičovými pesničkami. No – neprešlo to; scenár nám neschválili, premiéra sa blížila. A tak som text prepísal a taký preonačený – a stále neschválený – som naštudoval s radošinskými klubistami a uviedol v radošinskom kultúrnom dome 16 mája 1971. »Súbor týmto predstavením«, napíše onedlho »Javisko«<sup>5</sup> úspešne pokračuje v nastúpenej ceste. Ale ani to nepomohlo: *Jááánošiiiik* sa stal trňom v oku, potom zákaz na jeho hrávanie, ba aj súbor dostal oficiálny zákaz z Topolčian... a my sme mali dlhý čas na rozmyslenie. A predsa sme žili. V lete 1971 som napísal kabaretnú hru *Romeo a Július* (takisto nikdy neuzrela svetlo sveta) – a o pár dní tragifrašku *Človečina*, takú moju naivnú víziu vidieckej rodiny. V Poprade sa pripravoval po tretí raz festival kabaretného divadla, a tak – ako úspešní účastníci predchádzajúcich dvoch ročníkov – chceli sme byť úspešní aj do tretice. Lenže – do tretice nebolo nič dobré. Najprv nás všeobjímajúci a vtedy všemocný rezortný potentát nepustil hrať do Prahy (večer »Mladého sveta«) – a jeho zákaz vydržal pri živote ďalších šesť rokov. Medzitým stihol zariadiť, že dvanásťdielny komiksový *Jááánošiiiik*, ktorý bol dielom Svetozára Mýdlu, sa nedostal – teda v inkriminovanom roku 1971 – na stránky »Lišiaka«, a nakoniec mu to vyšlo i s tým Popradom: *Človečina* sa tam nehrala.

Ale my sme ju predsa len hrali – v Radošinie 13 novembra v tomto obsadení: Babička – Katarína Kolníková, Matka – Oľga Majovská, Otec – Stanislav Štepka, Syn – Milan Markovič, Dcéra – Iveta Miffeková. [...]

V Radošine sa nad nami nebo zatvorilo, a tak sme boli vyhnaní do sveta. Prichylili nás v bratislavskom MDKO [Mestský dom kultúry a oddychu – Miejski Dom Kultury i Wypoczynku], v A-divadle (ani neviem po koľkých komisionálnych predvážkach)<sup>6</sup>. Chodili sem komisie veľké

<sup>5</sup> Czasopismo poświęcone teatrowi amatorskiemu.

<sup>6</sup> W latach 1962–1971 była to scena stowarzyszenia licznych bratysławskich teatrów amatorskich, później stała się siedzibą profesjonalnego Państwowego Teatru Kukielkowego (Štátne babkové divadlo).

a malé, aby sa nejak dohodli, čo s nami, teda či chvíľu nechať pri živote, alebo zvoliť opačné riešenie. Čakali sme na výsledky ich porád s trasúcimi kolenami a s predstieranou hrdosťou v tvári, keď nám čítali rozsudky: teda že nie. Vraj sa tu zase objavuje absurdné divadlo a ktosi tu chce z našich ľudí robiť naivných! Teda – nie! A tak sme prerábali, dorábali, menili, škrtali – aby sme hrali, aby sme mohli byť. Prežili sme. A to bolo dôležité. Vlastne – pre nás najdôležitejšie. *Človečina* sa hrala šesťnásť rokov.”<sup>7</sup>

Właściwie całe dziesięciolecie 1970–1980 w historii Radošínskego naiwnego divadla, które D. Porubjaková określa jako *bratislavské kočovné obdobie*<sup>8</sup>, było okresem nieustannej walki o przetrwanie i o możliwość wystawiania kolejnych inscenizacji, co bardzo utrudniał zespołowi brak własnej stałej sceny. Dzielać kolejne sceny różnych bratisławskich domów i ośrodków kultury z innymi teatrami amatorskimi, Radošínské naiwné divadlo mimo wszystko istniało, działało, od czasu do czasu wyjeżdżało na festiwale i przeglądy, współpracowało z radiem, telewizją i filmem. Szczególnie kabaretowe programy radiowe przysparzały zespołowi przychylności słuchaczy, ale też były dobrą reklamą przedstawień teatralnych.

Wsparcie w tym okresie okazała teatrowi również rodzima Radošina, w której do 1975 roku teatr okazjonalnie dysponował swoją byłą sceną. Po *Jááánošiiiku* miały tu swoje prapremiery także dwie inne inscenizacje: *Človečina* (1971) i *Alžbeta Hrozná* (1975). Te trzy inscenizacje zyskały największą popularność spośród wszystkich sztuk dziesięciolecia 1970–1980. Po premierze ostatniej z nich w twórczości zespołu nastąpiło pewne wyczerpanie tematyczno-artystyczne. Kolejne premiery: dwa programy kabaretowe *Desaťkorunový svet* (1975) i *Aj tí naši pijavali* (1976) oraz dwie inscenizacje pełnospektaklowe *Hrob lásky* (1977) i *Rozprávka* (1978), nie były już tak udane, jak poprzednie i o wiele mniej popularne. Teatr szukał w tym okresie nowego profilu, takiej formuły artystycznej, która odpowiadałaby artystom zespołu, widzom, jak i wymogom ideologicznym stawianym przez ówczesne komunistyczne władze. W języku artystycznym Štepka można znaleźć mniej elementów absurdu, częściej poetyzację i bardziej spójną budowę tekstów sztuk. Do teatru zaczęli też wkraczać profesjoniści. W 1975 roku scenografię do *Alžbety Hroznej* zaprojektował znany słowacki grafik Svetozár Mýdlo, a kostiumy Jaroslava Havettová, która była jednocześnie pierwszym profesjonalnym reżyserem współpracującym z radošínskimi zespołami. Odtąd z teatrem stale już będzie współpracował profesjonalny scenograf, a od 1979 także reżyser (w latach 1979–1980 I. Balad’a, od 1982 do dziś J. Nvota, a od niedawna również O. Spišák). W 1979 roku do grupy artystów dołączyli

<sup>7</sup> S. Štepka: *Kde bolelo – tam bolelo. Poznámky na okraj histórie nášho divadla. 7 diel.* „Bulletin č. 10. Sezónny bulletin zo života Radošínského naiwného divadla a ľudí okolo v 26. divadelnej sezóne 1988–1989”, Bratislava, 1989, s. 31–32.

<sup>8</sup> S. Štepka, D. Porubjaková: *Radošínské naiwné divadlo...*, s. 75.

też zawodowi aktorzy – jako pierwsza Zuzana Krónerová, kreująca rolę Żony v *Slovenskim tangu* (1979). Wreszcie, znużony nieustannym poszukiwaniem stałej sceny, zespół zdecydował się na krok w kierunku profesjonalizacji, w tym celu w 1979 roku podpisał umowę ze Slovkoncertem, czechosłowacką agencją artystyczną w Bratysławie, która prowadziła – jak to powiedzielibyśmy dzisiaj – menedżerską działalność wobec związanych z nią zespołów artystycznych. W rok później Radošinské naivné divadlo zyskało swoją pierwszą stałą scenę w Bratysławie; była nią Mała Sala bratysławskiego Parku Kultury i Wypoczynku (Park kultúry a oddychu – PKO). Tym samym skończyło się nie tylko koczownicze bytowanie zespołu, ale też okres jego czysto amatorskiej działalności. W dalszym ciągu nie był to jednak teatr w pełni profesjonalny.

W *Encyklopédii dramatických umení Slovenska* Radošinské naivné divadlo zostało określone jako „poloprofesionálne”<sup>9</sup>. Sformułowanie to jest dość niejasne, wymaga więc pewnego doprecyzowania. Otóż teatr profesjonalny to taki, który funkcjonuje jako instytucja<sup>10</sup>, dysponuje zespołem artystycznym, technicznym i administracyjnym, a wszyscy członkowie takiego zespołu są z nim związani w sposób usankcjonowany prawnie (kontrakty, umowy o pracę itp.)<sup>11</sup>.

Teatr profesjonalny dysponuje również środkami technicznymi do realizacji przedstawień teatralnych, z których najważniejszym jest własna stała scena wraz z zapleczem w postaci garderób, magazynu kostiumów itp. Teatr radoszinski po 1979 roku miał co prawda stałą scenę, ale mimo wszystko była to scena gościnna, nie będąca własnością teatru. Poza tym nie miał również własnego aparatu administracyjnego, którego zadania spełniała wobec zespołu agencja Slovkoncert. Wreszcie w skład zespołu w dalszym ciągu wchodziłi artyści, dla których praca w teatrze nie była jedynym zajęciem, a aktorstwo nie stanowiło jedynego sposobu zarabiania na życie. Stąd określenie teatru jako półprofesjonalnego.

Po 1979 roku dzięki stałej scenie teatr zaczął już występować regularnie dwa razy w tygodniu, co nie pozostało bez wpływu na ilość przedstawień poszczególnych inscenizacji, których liczba od tej pory zdecydowanie wzrasta w porównaniu z poprzednim okresem. W latach 1970–1978 teatr zaprezentował w sumie tylko pięć pełnospektaklowych inscenizacji oraz trzy wieczory kabaretowe, przy czym poza *Jááánošiiikiem*, *Človečiną*

<sup>9</sup> *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 2. Bratislava 1990, s. 231.

<sup>10</sup> A. Jawłowska przytacza definicję instytucji według I. Goffmana: „Ustabilizowane społecznie instytucje w codziennym rozumieniu są miejscami takimi, jak sale, mieszkania, budynki, hale fabryczne, służącymi do określonego typu aktywności odbywającej się regularnie w ich ramach.” A. J a w ł o w s k a: *Więcej niż teatr*. Warszawa 1988, s. 175.

<sup>11</sup> K. Braun nazywa taki teatr teatrem przedsiębiorstwa, stwierdzając przy tym kategorycznie, iż jest to teatr skostniały i nietwórczy. Por. K. B r a u n: *Teatr wspólnoty*. Kraków 1972, s. 281–300.

i *Alžbetą Hrozną* miały one niewiele powtórzeń: kabarety kilka, najwyżej kilkanaście, spektakle nie więcej niż 150. W okresie 1979–1988 teatr przygotował 19 inscenizacji, z których każda miała ponad sto, a niektóre i więcej przedstawień. Premiery odbywały się co roku (z wyjątkiem 1981), a w 1984 nawet dwa razy w roku (*Pavilón B* i *Nevesta predaná Kubovi*). Inscenizacje z okresu poprzedniego – *Jááánošiiik* i *Človečina* – nadal były w repertuarze.

Podpisanie umowy ze Slovkoncertem niemal zbiegło się w czasie z podjęciem przez teatr współpracy z profesjonalnym reżyserem Jurajem Nvotą<sup>12</sup>, co – podobnie jak przyście do zespołu M. Markoviča – znacznie ożywiło teatr i niewątpliwie wzbogaciło go artystycznie. Równocześnie S. Štepka zrezygnował ze wszystkich funkcji w zespole sceny, poza aktorską, poszukiwania artystyczne zaś przeniosły się w sferę kompozycji samej inscenizacji, w czym nowy, młody reżyser miał wielki udział. Według D. Porubjakovej: „Nvota svoj presný dramaturgický cit veľmi hravo zúročuje v režijnej práci, v nápaditom a hlbšie motivovanom portrétovaní dramatických postáv, v pevnejšej väzbe ich vzájomných vzťahov (kolektívnej súhry). Nvotovi nerobí problém vymyslieť pre dramatickú situáciu takú divadelnú akciu, ktorá vtípne naplní a doplní literárnu predlohu.”<sup>13</sup>

W 1983 roku teatr wystawił *Čierną ovcę*, pierwszą inscenizację bez piosenek, za to o najbardziej spójnej akcji. Ta bardzo tradycyjna w swej formie sztuka była pierwszą przeniesioną na deski innego teatru, w 1986 roku bowiem zinscenizował ją teatr w Prešovie<sup>14</sup>. Jednak po *Čiernej ovcy* Radošinské naivné divadlo powróciło do wcześniejszego modelu artystycznego – z piosenką i wolniejszą kompozycją fabuły. W tym też okresie miało miejsce inne ważne wydarzenie: w 1984 roku teatr zrealizował, wspólnie z praskim Semaforem J. Suchego i J. Šlitra, czesko-słowacki musical pod tytułem *Nevesta predaná Kubovi*. Można się domyślać, iż wydarzenie to było spełnieniem marzeń S. Šepki, który od początku działalności w radoszinskim teatrze nie ukrywał swoich fascynacji Semaforem i który między innymi w tym praskim teatrze widzi korzenie swojego teatru. Również w tym okresie teatr wziął udział w kilku festiwalach i przeglądach, częściej co prawda jako gość, ale także jako uczestnik, zdobywając kolejne nagrody. W 1989 roku teatr uzyskał wreszcie własną stałą siedzibę w Bratysławie, zaczął również wyjeżdżać poza granice Czecho-Słowacji, a po jej rozpadzie – Słowacji. W 1990 roku wystąpił w Kanadzie

---

<sup>12</sup> Polskiemu widzowi znany jako aktor filmowy, odtwórca jednej z głównych ról w filmie D. Hanáka *Ja milujem, ty miluješ* (*Ja kocham, ty kochasz*, 1980), w którym zagrał obok R. Kłosowskiego.

<sup>13</sup> S. Štepka, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo...*, s. 77.

<sup>14</sup> Sztuki S. Šepki, wystawiane przez jego teatr, niezwykle rzadko są włączane do repertuaru przez inne teatry. Poza *Čierną ovcą* „obcej” inscenizacji doczekało się *Slovenské tango*, wystawione przez teatr amatorski z Martina w 1987 roku.



nował „w sferze świadomości (także ludzi teatru), w sferze prestiżu społecznego, w sferze polityki kulturalnej i świadczeń finansowych państwa. [...] Dominacja elementu pierwszego sprawiała, że drugi chciał się do niego upodobnić, chciał być ważny, a ważne było to, co instytucjonalne.”<sup>16</sup>

Zgodnie z tą tendencją, historia Radońskiego naivnego divadla przebiegała od obszaru 2 do 1, od amatorstwa do profesjonalizmu. Profesjonalizacja i związane z nią instytucjonalizowanie teatru mogło wszakże oznaczać konieczność podporządkowania się obowiązującej ideologii. Mogło, ale nie musiało. „Pozostawanie w opisywanym modelu nie było (a przynajmniej nie musiało być) równoznaczne z podporządkowaniem się jego ideowym pryncypiom. Jako przykłady można przywołać teatry studenckie lat pięćdziesiątych, grupy alternatywne lat siedemdziesiątych, znaczną część ruchu teatralnego amatorów” – pisze w odniesieniu do polskich teatrów L. Śliwonik<sup>17</sup>. Teatr radoński zatem, obierając taką drogę rozwoju, a nie chcąc podporządkować się narzuconym ideowym pryncypiom, postawił przed sobą trudne i ryzykowne zadanie nieustannej oscylacji między konformizmem a kontestacją.

---

<sup>16</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>17</sup> Ibidem.

### 3. Stanisława Štepki autorska wizja teatru

Problem autorstwa dzieła teatralnego jest kontrowersyjny, dyskutowany zarówno w gronie teoretyków i krytyków sztuki, jak i wśród artystów. Współczesne koncepcje rozwiązania tego zagadnienia są skrajnie odmienne: od tradycyjnego, aczkolwiek najczęściej kwestionowanego, połączenia autor – pisarz przez przyznawanie prymatu reżyserowi aż po koncepcje teatru współautorskiego, z autorstwem kolektywnym, gdzie współtwórcą jest także widz<sup>1</sup>. Przykłady takiego rozumienia autorstwa teatralnego znaleźć można nie tylko w opracowaniach naukowych, ale przede wszystkim w krytyce teatralnej i praktykach samego teatru. Najwyraźniej widać to na afiszach, które najczęściej hołdują tradycyjnej koncepcji autorstwa, od lat niezmiennie zapraszając widzów na *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej, *Dziady* Mickiewicza, *Wesele* Wyspiańskiego itd. Oczywiście, na afiszach tych pojawiają się też nazwiska reżyserów, aktorów i scenografów, ale graficznie wyróżniony jest przede wszystkim tytuł dramatu i nazwisko jego autora. Rzadko spotyka się afisze zapraszające np. na *Dziady* Swinarskiego czy *Wesele* Wajdy. Takie połączenia częściej znajdziemy w wypowiedziach krytyków. *Curiosum* stanowią afisze Pierwszego Teatru RFSRR, na których Meyerhold umieścił swoje nazwisko obok nazwisk Gogola i Gribojedowa, których sztuki *Rewizor* i *Mądremu biada* wystawiał<sup>2</sup>. Najrzadziej zaś spotykamy afisze informujące o autorstwie kolektywnym. Za takie uznać należy na przykład zaproszenia na spektakl Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice<sup>3</sup>. Rzecz znamienna, że tzw. teatry kolektywne na ogół nie troszczą się o afisz teatralny w tradycyjnym jego kształcie, gdzie

---

<sup>1</sup> K. Braun nazywa taki teatr teatrem wspólnoty. Por. K. Braun: *Teatr wspólnoty*. Kraków 1972.

<sup>2</sup> Pisze o tym T. Kudliński: *Vademecum teatromana*. Warszawa 1985, s. 160.

<sup>3</sup> Podobnie Living Theatre w swoich programach i deklaracjach ideowych nie podaje nazwisk autorów ani reżyserów, podpisując je „Kolektyw Living Theatre”. Informację podają za: J. Brach-Czaina: *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984, s. 54.

wymieniane byłyby nazwiska autorów przedstawienia i występujących artystów. Wydaje się to konsekwencją dążenia do włączenia widza w proces twórczy, a przecież trudno w takim wypadku umieścić na afiszu nazwiska wszystkich widzów. Chyba nigdzie też nie pojawił się jak dotąd afisz, który wśród twórców wymieniałby również – choćby anonimowo – widzów. Krytyka zaś, analizując przedstawienia teatrów kolektywnych, na ogół – nawet w przypadku happeningu – nie traktuje widza jako współautora, ale raczej jako zmanipulowanego przez artystów uczestnika spektaklu. Oto co na temat najstynniejszego chyba teatru kolektywnego Living Theatre czytamy w *Słowniku współczesnego teatru* M. Semil i E. Wysińskiej, które charakteryzując dwie inscenizacje, jakie zapoczątkowały kolektywny etap działalności teatru – *The Connection* Gelbera (1959) i *The Brig* Browna (1963), piszą: „Supernaturalistyczną **grą i dekoracjami** zatarto w nich maksymalnie granicę między fikcją a rzeczywistością, **stwarzając** – w *The Connection* – **wrażenie** podglądania grupy narkomanów, w *The Brig* – sztuce zdecydowanie antymilitarystycznej – życia w wojskowym obozie karnym.”<sup>4</sup>

W tej charakterystyce teatru mówi się o grze, dekoracjach, stwarzaniu wrażenia. Wrażenia na widzu – dodajmy – a to oznacza, iż ten kolektywny teatr również w pewnym zakresie widza „oszukiwał”, widzom manipulował. Zatem w tym wypadku teoria rozmija się jednak z praktyką. Wydaje się zresztą, że kłamstwo, oszustwo, udawanie, czyli **gra** w celu „stworzenia wrażenia” na widzu jest nieodłącznym atrybutem sztuki teatralnej, a więc i manipulacja widzom – z reguły za jego zgodą – jest w teatrze nieunikniona.

Spór o autorstwo w teatrze można wyrazić pytaniem, które chyba dobrze charakteryzuje obecny stan poglądów na ten temat: **Jeśli nie autor, to kto?** (oczywiście, chodzi o autora tekstu). Pytaniu temu towarzyszy drugie, które stawiają sobie współcześni twórcy teatralni: **Jeśli nie słowo, to co?** Jest to pytanie decydujące dla tzw. teatru poszukującego, czy jak pisze

---

<sup>4</sup> M. Semil, E. Wysińska: *Słownik współczesnego teatru*. Warszawa 1980, s. 188. Podobnie relacjonuje *The Connection* K. Braun: „Gra aktorów była supernaturalistyczna. Jednak była to gra. Kłamstwem okazały się plotki, że aktorzy rzeczywiście narkotyzowali się przed wejściem na scenę.” Zaś w innym miejscu pisze: „Widzowie przychodzący »oglądać« *Paradise* [jeszcze jedna inscenizacja Living – L.S.] przychodzili do Living jak do »teatru«, nudzili się i wychodzili rozczarowani. Istotnie w *Paradise Now* Living przekraczał granice dotychczasowych wyobrażeń o »teatrze«, proponował spotkanie i ofiarowywał siebie jako materię tego spotkania. To nie był »teatr«, to była rzeczywistość. To, co się wydarzało – wydarzało się po prostu między ludźmi. Naprawdę.” K. Braun: *Nowy teatr na świecie 1960–1970*. Warszawa 1975, odpowiednio s. 56 i 97. Podkreśl. L.S. Warto również przytoczyć wypowiedź C. Lévi-Straussa, który w *Myśli nieoswojonej* pisze: „[...] żadna forma nie zasługiwałaby na miano sztuki, gdyby pozwoliła się całkowicie omotać zewnętrznym przypadkom – czy to przypadkowi okazji, czy przeznaczenia, dzieło bowiem spadałoby wówczas do rzędu ikony (która jest suplementarna w stosunku do modelu), lub narzędzia (które jest komplementarne w stosunku do obrabianego materiału).” C. Lévi-Strauss: *Myśl nieoswojona*. Tłum. A. Zajączkowski. Warszawa 1969, s. 49–50.



K. Braun – teatru Drugiej Reformy<sup>5</sup>. To właśnie w pracach poświęconych temu teatrowi najczęściej pojawiają się sformułowania: „teatr Grotowski-go”, „teatr Kantora”, „teatr Litwińca”, „Scena Plastyczna Leszka Mądzika” itp. lub „spektakl Szajny”, „spektakl Grotowskiego”, „spektakl Jasińskiego” itd. Przykładowo Tadeusz Nyczek w swej książce *Pełnym głosem* pisze: „Pisałem po zakończeniu tamtych spotkań [chodzi o festiwal VII Łódzkie Spotkania Teatralne – L.S.], że **spektakl Litwińca** wydał mi się nazbyt »doskonały«, nazbyt wirtuozowski [...]” A kilka stron dalej: „Wydaje mi się, że **teatr Litwińca** przetrzymał skutecznie »atak« poezji Urszuli Koziół [...]”<sup>6</sup>

Podobnie czytamy u T. Kudlińskiego: „**Teatr Jerzego Grotowskiego** – pierwotnie Teatr 13 Rzędów w Opolu, a od kilku lat Teatr Laboratorium we Wrocławiu, był zrazu lekceważony [...]”<sup>7</sup>

Przykłady można by mnożyć, nie to jest jednak naszym celem. Już bowiem na podstawie przytoczonych cytatów można zastanawiać się nad problemem autorstwa w teatrze. Obaj cytowani krytycy, pisząc o teatrze Litwińca i teatrze Grotowskiego, nie mieli przecież na myśli właścicieli tychże teatrów ani też ich patronów, co wyrażają podobnie skonstruowane językowo nazwy typu Teatr im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, Teatr Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem itp. Obydwa wymienione przez krytyków teatry mają swoje nazwy; T. Kudliński je wymienia, teatr Litwińca zaś to przecież wrocławski Kalambur. Oczywiście jest więc, iż krytycy mieli tu na myśli autorów. Jeszcze bardziej jest to oczywiste w przypadku sformułowania „spektakl Litwińca”, o którym wiadomo, że nie jest to przykład teatru jednego aktora (cytowane fragmenty pochodzą z artykułu poświęconego jednemu ze spektakli teatru Kalambur – *W rytmie słońca*, w którym T. Nyczek pod tekstem zamieszcza informacje o autorach:

Teatr Kalambur

*W rytmie słońca*

Scenariusz według poematu Urszuli Koziół – Bogusław Litwiniec,

też inscenizacja i reżyseria

Muzyka – Zbigniew Piotrowski

Scenografia – Piotr Wiczorek).<sup>8</sup>

Bogusław Litwiniec jest jednym z twórców tego spektaklu i jednym z artystów Kalamburu. Co prawda jest on też założycielem teatru, a także

---

<sup>5</sup> K. Braun: *Druga Reforma Teatru? Szkice*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.

<sup>6</sup> T. Nyczek: *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*. Kraków 1980, s. 146, 154. Podkreśl. w cytatach L.S.

<sup>7</sup> T. Kudliński: *Vademecum...*, s. 295.

<sup>8</sup> T. Nyczek: *Pełnym głosem...*, s. 155.

przez wiele lat pełnił w nim funkcję tzw. kierownika artystycznego. Stąd zapewne utożsamianie przez krytyków artysty z teatrem, stąd ta specyficzna synonimiczność nazwy własnej teatru Kalambur z nazwiskiem twórcy. Dotyczy to chyba wszystkich wspomnianych przykładów podobnych konstrukcji myślowo-językowych. Nie jest to jednak wystarczające dla nich uzasadnienie. Rodzą się więc pytania: Kim są dla „swoich” teatrów utożsamiani z nimi artyści, jaką pełnią w nich funkcję, w jakim stopniu wpływają na kształt artystyczny poszczególnych spektakli i całego teatru? Wiadomo, iż B. Litwiniec – by pozostać przy tym samym przykładzie – jest autorem scenariusza, reżyserem, a także aktorem. T. Kantor był w swoim teatrze reżyserem, scenografem, choreografem i specyficznym aktorem, K. Jasiński – autorem tekstu, reżyserem i aktorem. Wszyscy odgrywali więc lub odgrywają dominującą rolę: skupiając w swoim ręku kilka różnych funkcji, mają wpływ na więcej elementów sztuki teatru niż inni jego członkowie. Tym samym w większym stopniu decydują o ukształtowaniu tworzywa artystycznego, jakim posługuje się teatr. A że teatr jest sztuką wielotworzywową, nic dziwnego, iż tak wiele problemów sprawia określenie, kto jest autorem dzieła teatralnego<sup>9</sup>.

Wydaje się, iż jak dotąd najbardziej kompleksowy i wyczerpujący opis tworzyw składających się na sztukę teatru zaproponowała semiologia. „Pod względem obfitości, nawarstwienia i zagęszczenia znaków sztuka widowiskowa jest najbogatsza ze wszystkich sztuk i być może ze wszystkich dziedzin działalności ludzkiej. [...] W przedstawieniu teatralnym wszystko jest znakiem. Nie ma praktycznie systemu znaczeniowego, nie ma takiego znaku, który nie mógłby zostać użyty w spektaklu.”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Oprócz kwestii autorstwa, wielotworzywowość sztuki teatralnej nastrocza też innych problemów, np. hierarchia tworzyw, sposób badania dzieła teatralnego itp. Wśród polskich koncepcji dzieła teatralnego zwracają uwagę między innymi poglądy I. Sławińskiej i S. Skwarczyńskiej. Obie badaczki, dostrzegając złożoność dzieła teatralnego, proponują odmienny sposób jego badania. I. Sławińska postuluje opis wizji teatralnej zawartej w dramacie, a następnie porównanie realizacji scenicznej z tą wizją (I. Sławińska: *Odczytanie dramatu*. W: Eadem: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 7–45), co w konsekwencji oznacza, że w hierarchii tworzyw teatralnych najwyższą pozycję zajmuje słowo, a autor dramatu jest jednocześnie autorem teatru. S. Skwarczyńska odrzuca dominację słowa w teatrze stwierdzając, iż ostateczną postacią tej dziedziny sztuki jest nie dramat teatralny, ale spektakl. Dlatego też mówiąc o autorstwie dzieła teatralnego, nie można zapominać o współtwórczej roli artysty teatru, choć decydującą rolę odgrywa tu dramaturg, który nie pisze dramatu teatralnego, ale go komponuje z różnych tworzyw. Por. S. Skwarczyńska: *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej koncepcji dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wrocław 1988, s. 163–170.

Wydaje się, że obydwie autorki mają częściowo rację: dramaty teatralne mogą istnieć poza teatrem, stając się literaturą (wtedy wizja teatralna jest jednym z elementów struktury dramatu), ale też w przypadku inscenizacji teatralnej dramat, czyli warstwa słowna, jest tylko jednym z tworzyw, zatem dzieło teatralne stanowi odrębne od dramatu dzieło sztuki.

<sup>10</sup> T. Kowzan: *Znak w teatrze*. W: *Problemy teorii dramatu...*, s. 354–355.

Mówiąc o znaku teatralnym, T. Kowzan przyjmuje schemat Saussure'-owski: element znaczony (*signifié*) i element znaczący (*signifiant*) jako dwa komponenty znaku, oraz klasyfikację znaków na naturalne i sztuczne, przy czym znaki naturalne to te, których stosunek do rzeczy znaczonej wynika wyłącznie z praw przyrody (np. dym – znak ognia), znaki sztuczne zaś to te, których stosunek do rzeczy znaczonej oparty jest na dobrowolnej i najczęściej zbiorowej decyzji człowieka lub zwierzęcia. Inaczej mówiąc: znaki naturalne powstają i istnieją bez udziału ludzkiej woli, natomiast znaki sztuczne wytwarzane są świadomie. T. Kowzan stwierdza, iż sztuka teatralna posługuje się znakami sztucznymi, choć nie wyklucza to obecności w przedstawieniu znaków naturalnych<sup>11</sup>.

Podział na znaki naturalne i sztuczne prowadzi do konkluzji, że różnica między nimi istnieje na płaszczyźnie emisji, nie percepcji, wobec czego T. Kowzan proponuje następującą systematykę znaków teatralnych:

1) słowo 2) intonacja	tekst wypowiadany	aktor	znaki słuchowe	czas	znaki słuchowe (aktor)
3) mimika 4) gest 5) ruch	ekspresja ciała		znaki wzrokowe	przestrzeń i czas	znaki wzrokowe (aktor)
6) charakteryzacja 7) fryzura 8) kostium	wygląd aktora			przestrzeń	
9) rekwizyt 10) dekoracja 11) oświetlenie	wygląd miejsca scenicznego			poza aktorem	przestrzeń i czas
12) muzyka 13) efekt dźwiękowy	dźwięki nieartykułowane		znaki słuchowe		czas

Wieloznakowy charakter dzieła teatralnego spowodował narodzenie się koncepcji sztuki teatralnej jako tworu wieloautorskiego. Nie wdając się w drobiazgowo rozważania i polemiki, należy wszakże zauważyć, iż w praktyce zawsze jest ktoś, kto podaje przynajmniej schematyczny projekt uporządkowania tworzyw teatralnych, natomiast pozostali nadawcy znaków projekt ten mogą w różny, niekiedy twórczy, a czasem jedynie odtwórczy, sposób i w różnym zakresie uzupełniać i konkretyzować. Dla T. Kowzana punktem odniesienia w porządkowaniu znaków stał się aktor, ale przecież podkreśla on fakt, iż nie tylko aktor jest nadawcą znaków teatralnych. Poza tym dodajmy, że nie wszystkie znaki, które T. Kowzan uzależnia od aktora, tylko i wyłącznie od niego zależą (aktor nie jest lub nie musi być ich autorem, projektodawcą, a jedynie ich wykonawcą, nadawcą).

Jak skomplikowany pod względem znaków jest charakter dzieła teatralnego, tak nie mniej złożona jest struktura teatru jako sztuki. J. Ziomek pisze: „Teatr jest miejscem, w którym przeciwstawione zostają dwie przestrzenie wypełnione dwoma ansamblami – ansamblem sceny i ansamblem widowni.”<sup>12</sup>

Ansambl sceny jest nadawcą znaków teatralnych, widownia zaś jest ich adresatem. Ansambl sceny tworzą:

- autor – jako ten, który napisał tekst, przy czym, jak już zostało powiedziane, autor tekstu nie staje się automatycznie autorem spektaklu;
- aktor – jako autor kreowanej postaci, przy czym autorstwo to na ogół nie jest wyłączne, pełne, stuprocentowe;
- reżyser (inscenizator) – jako organizator widowiska, który z racji swej funkcji ma największe szanse stać się autorem w teatrze, o ile jest także projektodawcą jego kształtu artystycznego (reżyser może przecież realizować cudzy projekt i wówczas nie jest autorem, na przykład wznowienia *Krakowiaków i górali* Bogusławskiego w inscenizacji Leona Schillera, reżyserowane przez Wandę Wróblewską, albo wznowienia Schillerowskiego *Kramu z piosenkami* w reżyserii Barbary Fijewskiej według projektu inscenizacji autora<sup>13</sup>);
- scenograf – jako współautor postaci teatralnej (kostium), a także znaków określających czas i przestrzeń;
- kompozytor (muzyk) – nie zawsze występuje w teatrze; jego funkcja jest odmienna w teatrze niemuzycznym, gdzie może być współautorem znaków określających czas, i w teatrze muzycznym, którego może być autorem;
- technicy – jako wykonawcy, których funkcja w teatrze jest nie mniej ważna od funkcji aktora; jednak o ile aktor jest widziany przez publiczność w trakcie nadawania znaków teatralnych, o tyle technik pozostaje niewidoczny; odbiorca widzi (słyszy) jedynie znak.

Drugim ansamblem struktury teatru jest – jak już powiedzieliśmy – widownia. Istnienie teatru bez widza jest niemożliwe, ale widzowie nie są nadawcami znaków teatralnych. Podział na scenę i widownię, do niedawna jednoznacznie wyznaczany przez rampę w teatrze, nie musi być jednak podziałem sztywnym, ramowym, zwłaszcza że – przypomnijmy – w teatrze oprócz znaków sztucznych mogą się też pojawić znaki naturalne. Charakterystyczną cechą tych znaków jest to, że są w sferze działania zarówno ansamblu sceny, jak i ansamblu widowni, i z tego względu mogą stać się środkiem przełamывania tradycyjnej ramy, która oddziela fikcyjny

---

<sup>12</sup> J. Ziomek: *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. W: *Problemy teorii dramatu...*, s. 412.

<sup>13</sup> Przykłady podają za: T. Hausbrandt: *Elementy wiedzy o teatrze*. Warszawa 1990, s. 143. Innym przykładem może być odtworzenie autorskiej inscenizacji *Wesela* Wyspiańskiego, wyreżyserowane przez Piotra Paradowskiego w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (1972/1973).

makrokosmos teatralny od rzeczywistego świata widzów. Innym sposobem jej przełamania może być narzucenie ansamblowi widowni przez ansambl sceny funkcji nadawcy znaków sztucznych, „wciąganie” widzów w nadawanie znaków (np. wspólne odśpiewanie piosenki, zadawanie pytań i oczekiwanie odpowiedzi itp.). Przekraczanie tej ramy często wiąże się ze zjawiskiem improwizacji, o której jeszcze wypadnie nam mówić. Reasumując: podział na ansamble dzisiaj już nie musi być sztywny, choć jest zrozumiałe, iż widz praktycznie nie jest autorem spektaklu, ani tym bardziej teatru.

Złożona struktura teatru nie ułatwia rozstrzygnięcia problemu teatralnego autorstwa. Praktycznie każdy członek ansamblu sceny – z wyjątkiem technika, pracę którego chyba najtrudniej byłoby uznać za kreatywne wykonawstwo – może być uznany za współautora. Największe predyspozycje do tego z racji swej funkcji mają, naszym zdaniem, autor tekstu, reżyser i aktor. Spór o autorstwo teatralne wiąże się również ze sporem o hierarchię tworzyw, z jakich teatr powstaje. Obecnie, w czasach tzw. teatru poszukującego, którego jedną z głównych idei jest walka ze słowem jako środkiem zdewaluowanym i skompromitowanym, autorami w teatrze stali się, oprócz wcześniej wymienionych, także plastycy – scenografowie i choreografowie. Praw do roli autora zaś zdecydowanie odmawia się dramatopisarzowi, mimo iż – jak pisze T. Hausbrandt – teatr nigdy nie zerwał ze słowem całkowicie<sup>14</sup> i mimo że do form teatru poszukującego zalicza się też, wykorzystujący głównie słowo, teatr poetycki. Wobec tak wielkiej różnorodności artystycznych poszukiwań w sztuce teatru i pojawienia się tak wielu indywidualności wśród inscenizatorów zaczęto mówić o tzw. teatrze autorskim. Określenie to zostało zaczerpnięte z dziedziny filmu: o filmie autorskim mówi się wtedy, gdy reżyser jest jednocześnie autorem scenariusza i pomysłu inscenizacyjnego.

Termin „teatr autorski” jest określeniem „technicznym” na gruncie czechosłowackiej, a za jej pośrednictwem także słowackiej teatrologii. Nie znajdziemy go co prawda w słownikach teatrologicznych, ale napisano już kilka dysertacji na ten temat<sup>15</sup>. Termin ten pojawił się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku na określenie podobnego typu teatrów, które K. Braun nazywa teatrami Drugiej Reformy: „Rozhodující prvky ve struktuře a hierarchii tematických a výrazových složek představení **spojuje** tyto tendence našeho autorského divadla s některými trendy současného světového divadelnictví, označovanými někdy jako »divadlo druhé reformy« (K. Braun).”<sup>16</sup>

<sup>14</sup> T. Hausbrandt: *Elementy wiedzy...*, s. 169–176.

<sup>15</sup> Np. J. Kovalčuk: *Autorské divadlo 70. let. (Vztah scénáře a inscenace)*. UKVČ 1982; Idem: *Od tématu ke scénáři. (Příprava inscenace v autorském divadle)*. Brno 1985; *České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Red. V. Šrámková a J. Vedral. Praha 1992.

<sup>16</sup> J. Kovalčuk: *Od tématu ke scénáři...*, s. 9. Podkrešl. autor.

Tendencje, o których mowa, przejawiały się przede wszystkim w czeskim amatorskim ruchu teatralnym, dla którego teatr autorski był formą wyrażenia sprzeciwu wobec tradycyjnego, konwencjonalnego teatru profesjonalnego.

Zaproponowana przez czeską teatrologię definicja teatru autorskiego brzmi następująco: „Za autorské divadlo považujeme divadlo, které si pro své divadelní sdělení vytváří vlastní pojetí divadelnosti – divadelnosti jako jednoty tématu a výrazových prostředků sloužících k jeho scénickému vyjádření.”<sup>17</sup>

Jako cechę dominującą teatru autorskiego czescy teoretycy podkreślają dążenie do zerwania z decydującą rolą tekstu; jest to zatem teatr „nieteatracki”<sup>18</sup>, co nie znaczy, iż w ogóle nie posługuje się słowem, lecz o ile w tradycyjnym teatrze literackim punkt wyjścia stanowił tekst (dramat), o tyle w teatrze autorskim punktem wyjścia w procesie twórczym jest temat. Ograniczenie roli słowa w sposób naturalny prowadzi do wzrostu udziału czysto teatralnych środków wyrazu w ostatecznym kształcie przedstawienia. Teatr autorski stara się też odnowić więź komunikacyjną między dzisiejszym aktorem a widzem. Celowi temu służy przede wszystkim właśnie temat, który można znaleźć gdziekolwiek i może on być jakimkolwiek, byle tylko interesował zarówno twórców teatru, jak i widzów, był dla obydwu ansambli „gorący”. Z tematem łączy się też specyficzny język teatru autorskiego: dominuje w nim ikonizacja, obrazowość i asocjacyjność nad bezpośrednią, konkretną, słowną wypowiedzią aktorską. Czescy teoretycy wskazują też na jeszcze jedną, istotną według nich, cechę teatru autorskiego: zawsze preferuje on wartości etyczne przed estetycznymi.

Z przedstawionej definicji i uzupełniających ją wskazanych cech teatru autorskiego wynika, iż do tej grupy teatrów zaliczają się wyłącznie niektóre teatry współczesne, a nie może być uznany za autorski na przykład teatr Moliera, już choćby ze względu na dominującą w nim rolę tekstu i słowa. Autorskimi nie byłyby także inscenizacje sztuk Szekspira przygotowane przez E.G. Craiga, dla których tekst stanowił podstawę. Wydaje się, że konsekwencje czeskiej propozycji zmierzają zbyt daleko, gdyż zarówno teatr Moliera, jak i inscenizacje Craiga były w swoim czasie na tyle swoiste, tak wyraźnie nacechowane indywidualizmem ich twórców, że nie sposób ich nie uznać za autorskie w swoim typie, tzn. pierwszy jako teatr literacki, a drugi jako tzw. teatr inscenizacji<sup>19</sup>. Teatr może być autorski bez względu na to, czy temat jego inscenizacji był uprzednio sformułowany w formie dramatu, scenariusza czy hasła.

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Por. J. Čísar: *Mezi interpretací a neinterpretací aneb mezi »Vévodkyní valdštejnských vojsk« a »Jak se vám líbí«*. In: *České autorské amatérské divadlo v 80. letech...*, s. 8–12; J. Vedral: *Amatérské autorské divadlo v 70. a 80. letech*. In: *České autorské amatérské divadlo v 80. letech...*, s. 3–7; J. Kovalčík: *Od tématu ke scénáři...*, s. 9.

<sup>19</sup> Tak klasyfikuje wymienione teatry K. Braun: *Teatr wspólnoty...*, s. 25–121.

Praktycznie każda inscenizacja ma swojego autora<sup>20</sup>, jednak tylko niektóre z nich prezentują tak specyficzną organizację elementów wszystkich tworzyw teatralnych, by można je było uznać za autorskie. Zresztą pojęcie „teatr autorski” w praktyce częściej bywa odnoszone do teatru jako zespołu. W teatrze autorskim, którego skład jest z reguły stały, autorem większości, o ile nie wszystkich przedstawień jest ta sama osoba, co gwarantuje pewną stałość zastosowanych środków artystycznych i zakresu prezentowanych tematów. Tylko w ten sposób bowiem może się ukształtować konkretny charakter teatru, wyrażający się w swoistej teatralności, o której mówi czeska definicja; tylko w ten sposób teatr może wypracować własną odmianę teatralnego języka, służącą porozumieniu się z widzem. Wraz ze zmianą autora zmianie może ulec też charakter teatru; może on utracić swoje cechy specyficzne. Często wraz z odejściem autora – członka zespołu teatr przestaje istnieć.

Stały skład ansamblu sceny i związany z tym relatywnie stały charakter scenicznych prezentacji<sup>21</sup> są tymi cechami teatru autorskiego, które powodują, że zespoły tego typu wykazują krótką żywotność i szybko się konwencjonalizują.

Za **teatr autorski** uznajemy więc taki teatr, którego działalność związana jest z nazwiskiem jego twórcy i który w stosunkowo **stały, odmienny od innych sposób posługuje się środkami teatralnego wyrazu w prezentacji podejmowanych tematów, tworząc w tym celu swoistą odmianę języka teatralnego**.

Do tej pory odwoływaliśmy się do opracowań polskich i czeskich, a przecież interesuje nas teatr słowacki. Jednak teatrologia słowacka jak dotąd nie zajmowała się podobną problematyką, korzystając z czeskich doświadczeń i opracowań. Nie znaczy to jednak, iż na Słowacji nie istnieją zespoły teatralne o cechach teatru autorskiego. Wprost przeciwnie. Świadczyć o tym może chociażby praktyka słowackiej krytyki teatralnej czy tzw. powszechna opinia. I tak na przykład założony w latach sześćdziesiątych przez parę artystów Milana Lasicę i Juliúsa Satinského bratysławski teatr Na korze nazywany jest też „teatrem Lasicy i Satinského”, z teatrem GUnaGu automatycznie łączy się nazwisko jego twórcy Viliama Klimáčka, z Zespołem Teatralnym STOKA zaś nazwisko Blaho Uhlára. Podobnie z Radošínským naivným divadlem jest kojarzone nazwisko Stanislava Štepkí. Trzeba jednak przyznać, że dla radošínského teatru *quasi*-synonimami (o ile można tak powiedzieć o czyimś nazwisku) stały się też nazwiska innych artystów, przede wszystkim ogromnie popularnej i lubianej aktorki „tety” Kataríny Kolníkovéj, a dawniej również Milana Markoviča, obecnie występującego we własnych programach kabaretowych. Jednak bardziej wnikliwy przegląd archiwum teatru czy programów teatralnych dostarcza argumentów

<sup>20</sup> Czasem może to być zespół autorski.

<sup>21</sup> Stopniowa ewolucja jest, oczywiście, możliwa, ale nie przemiana gwałtowna.

przemawiających za uznaniem S. Štepki za autora, przynajmniej w początkowym okresie działalności teatru.

Otóż repertuar radoszinskiego teatru stanowią wyłącznie teksty autorstwa S. Štepki, który z ogólnej liczby ponad 30 inscenizacji wyreżyserował 12, we wszystkich wystąpił jako aktor, a do dwóch przygotował scenografię. Jest on także założycielem zespołu, co tym bardziej predestynowało go do określenia jego kształtu artystycznego. S. Štepka nie jest jedynym artystą tego teatru łączącym różne funkcje. Kilku aktorów bowiem skomponowało muzykę do piosenek stanowiących element spektaklu i przygotowało jego oprawę muzyczną (M. Markovič, J. Melkovič, J. Vičán, V. Svoboda, L. Machovič), w jednym wypadku aktor był autorem scenografii (M. Siget), a stałą praktyką teatru jest, iż aktorzy drugoplanowi są równocześnie technikami teatralnymi i inspicjentami (M. Šago, V. Svítek, J. Krchňavý, M. Rigáň, M. Ivičič). Jednak spośród członków zespołu właśnie S. Štepka pełnił najwięcej różnych funkcji, dzięki temu mógł wywrzeć największy wpływ na kształt artystyczny Radošinskigo naivnego divadla. Oczywiście, należy się zastanowić, czy nikt spoza stałego zespołu teatru nie jest jego autorem. Od 1975 roku w teatrze reżyserują wynajęci reżyserzy profesjonaliści, kostiumy i scenografię projektują profesjonalni scenografowie. W połowie lat siedemdziesiątych teatr cieszył się już sławą właśnie dzięki specyficznemu kształtowi artystycznemu, który zyskał uznanie publiczności. Owa ogromna popularność była, jak się wydaje, jedną – i chyba dość istotną – z przyczyn, dla których profesjonaliści podejmowali współpracę z tym dotychczas amatorskim teatrem. Można zatem przypuszczać, iż w momencie, gdy do zespołu dołączyli zawodowcy, teatr dysponował już własnym określonym profilem artystycznym o wyraźnych cechach podstawowych, których wykrystalizowanie nastąpiło w pierwszym okresie działalności grupy, gdy wszystkie najważniejsze dla artystycznego *image'u* teatru funkcje pełnił S. Štepka.

Dzisiaj autorstwo artysty w poszczególnych inscenizacjach nie jest już tak oczywiste. Otacza się on jednak współpracownikami, których sam wybiera, jest kierownikiem artystycznym zespołu, repertuar teatru zaś nadal stanowią wyłącznie jego sztuki. Można więc przyjąć, że pytanie o autorską wizję teatru jest zarazem pytaniem o koncepcję Stanislava Štepki.

Artysta wyrósł z czysto amatorskiego ruchu teatralnego, stąd w przeciwieństwie do wielu innych współczesnych twórców teatralnych nie sformułował swoich poglądów w formie książki czy przynajmniej ogarniającej wszystkie zagadnienia rozprawy lub artykułu. Dlatego odtwarzając jego wizję teatru, będziemy sięgać do pojedynczych wypowiedzi Štepki, przeprowadzonych z nim wywiadów, biuletynów teatralnych czy wreszcie tekstów jego sztuk.

Podstawą inscenizacji w teatrze autorskim jest temat. W radoszinskim teatrze projektodawcą tematu jest S. Štepka jako autor inscenizowanych



przez teatr tekstów. Artysta rzadko wprost mówi o tym, jakie tematy go interesują i dlaczego, ale o swojej pierwszej nieudanej samodzielnej próbie teatralnej napisał: „Mysleli sme si, že nás ľudia nepochopili. Figu borovú! My sme nepochopili ich. A najmä kričali sme, vybubnovávali staré hesla a oznamovali svetu trochárske novinové polopравды, ohurovali sme vidiecky ľud nevykvasenými pubertáckymi rozumami, čo ho muselo otravovať a nudiť.”<sup>22</sup>

Juž z tej wypowiedzi widać, że artyści zależy na podejmowaniu takich tematów, które pozwolą na nawiązanie kontaktu z widzom, nie tylko go nie znudzą, ale najżywiej zainteresują, poruszając zagadnienia dotyczące jego życia i świata, w którym żyje. Dlatego S. Štepkę zajmują przede wszystkim tematy dnia codziennego, które można znaleźć na ulicy. „Skúste sa niekedy nepozerať na [televíznu] obrazovku, nazrite von oknom. Pri troche pozornosti uvidíte najdokonalejšie komédie, tragédie a kriminálne ústredné” – zachęca<sup>23</sup>. „A tak sa dobre pozerám a dobre počúvam. A tak potom vidím: dievča so zmrzlinou na Šafárikovom námestí, ako jej mladý muž nežne hladká nohu v sadre. A vidím zloděja, ktorý vytrhne starej dáme kabelku, tá sa mu pri behu otvorí a z kabelky vypadne veľká fajka. Vidím atraktívnu plavovlásku na plávárni, čo pri nápadnom úsmeve odhalí samé zlaté zuby. Vidím skupinu mladých začínajúcich policajtov, ktorí po autonehode zametajú veľkými metlami cestu od mandarínok, vidím na lúke psa, čo tvrdohlavo sedí a majiteľ pred psom behá s drierkom v ústach. Sedím pri káve, čítam jalové noviny, ale aj počúvam tieto jedinečné vety: »Je to trápne, ale nemohli sme zohnať fotografa, ktorý by nám odfotil zaťu v truhle.«” – píše<sup>24</sup>.

Inspiracją tematyczną są więc dla niego zdarzenia codzienne, zwyczajne, ale i te niezwykle. Nie znaczy to jednak, że S. Šteпка nie sięga do tematów już znanych choćby z literatury, interesują go one jednak o tyle, o ile można za ich pośrednictwem powiedzieć coś ważnego o świecie współczesnym i o ile mogą one zainteresować dzisiejszego widza.

„V minulosti je habadej poučných príkladov pre súčasnosť. Takisto ako ich je dosť v súčasnosti pre budúcnosť. Hráme »hru« o Jánošíkovi, no na javisku hovoríme o kamufláži, mystifikácii. Terchovský zbojník z 18. storočia ako »posvätná« ľudová legenda zostáva nedotknutý, kým ti všetci, čo parazitujú, nie práve »najposvätnější«, na tejto legende sú predmetom nášho »záujmu«.”<sup>25</sup> – mówi na temat *Jánošík*, przy czym jednoznacz-

---

<sup>22</sup> S. Šteпка, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo (alebo Správa o dedinských poštároch)*. Bratislava 1985, s. 8.

<sup>23</sup> S. Šteпка w wywiadzie dla czasopisma „Televízia” 1981, nr 1, s. 16.

<sup>24</sup> S. Šteпка: *Tri sny (a doslov do snov)*. Bratislava 1994, s. 204.

<sup>25</sup> Z wypowiedzi artysty dla gazety „Nové slovo” 1975, nr 51, s. 11.

nie deklaruje zainteresowanie krytycznie postrzeganą współczesnością oraz przejawia szacunek dla narodowej tradycji.

Proponując tematy kolejnych inscenizacji, S. Štepka uchyla się jednak od precyzyjniejszych sformułowań w sferze ich teatralizacji. Dotyczy to zwłaszcza pierwszego okresu działalności zespołu, gdy podstawą inscenizacji były początkowo podporządkowane jednemu tematowi, później politematyczne, nie powiązane fabułą dialogi. „Na divadelných hrách som odjakživa nemal rád autorské poznámky” – wyznaje. „Takú otravnú chuť rozohneňých autorov všetko dopodrobna inscenátorom popísať a predpísať. [...] A tak som sa rozhodol, že autorské poznámky budem písať iba vtedy, keď to bude nevyhnutné. Alebo keď budem chcieť čosi na okraj odkázať mojim hercom. Sú to kamarátske návrhy a odkazy. Teda že ja si to v tejto chvíli pri písaní predstavujem takto. Ale že by to mohlo byť aj inak, celkom inak. A ak by to nebolo inak, už by to tuším až také zaujímavé nemuselo byť.”<sup>26</sup>

Wypowiedź ta, sformułowana co prawda dopiero dzisiaj, ma swoje potwierdzenie w didaskaliach, których w najstarszych tekstach w ogóle nie ma, w nowszych zaś są nieliczne, ogólnikowe bądź brak w nich jednoznacznych odpowiedzi na pytania typu: Jaki kostium? Jaka scena? Jak zachowuje się postać?

Można wskazać dwa źródła tego uchylania się od formułowania wizji inscenizacyjnej przez artystę. Po pierwsze, trzeba pamiętać, że S. Štepka początkowo sam był reżyserem swoich tekstów, do dzisiaj jako aktor w nich występuje i – jak można się domyślać – uczestnicząc w próbach, także praktycznie współreżyseruje dialogi. Nie musiał i nie musi zatem pisać w didaskaliach tego, co może po prostu powiedzieć pozostałym członkom zespołu podczas prób. Po drugie, warunki, w jakich działał teatr w początkowym okresie swojego istnienia (brak zaplecza technicznego w postaci stałej sceny, kostiumów, ograniczone możliwości finansowe), wymagały elastyczności w inscenizowaniu poszczególnych sztuk. Objazdowy charakter radoszinskiego teatru nie pozwalał na wystawność scenografii, bogactwo kostiumów czy wielką liczbę rekwizytów. W tamtym czasie działalność zespołu oparta była przede wszystkim na umiejętnościach aktorów, którzy byli przecież amatorami, co S. Štepka także musiał brać pod uwagę.

Ten brak koncepcji w sferze środków teatralnego wyrazu pozostawiał miejsce na włączenie się w proces tworzenia inscenizacji innym członkom lub współpracownikom radoszinskiego teatru, i to w większym niż tradycyjnie przysługujący im zakresie (na przykład aktor nie tylko wygłasza tekst i „gra rolę”, ale też „wymyśla” kostium dla kreowanej przez siebie postaci). Jednak z drugiej strony zdanie się na inscenizacyjną pomysłowo-

wość wielu członków zespołu dopuszcza eklektyczną różnorodność proponowanych rozwiązań. Pod tym względem teatr w formie proponowanej przez S. Štěpka jawi się więc jako *bricolage*<sup>27</sup>, w którym dominującą zasadą tworzenia jest przypadkowość i improwizacja.

Obydwie te zasady mają korzenie w teatralnych fascynacjach, do których S. Štěpka się przyznaje. Jedną z nich jest sztuka kabaretowa, a zwłaszcza wyrosły z niej teatr małych form, z którego artysta przejął tak charakterystyczny dla swojego teatru element, jakim jest piosenka. Zapytany przez dziennikarza, czy umie sobie wyobrazić teatr bez piosenki, Štěpka odpowiada: „V divadle sa nemusí iba spievať, v divadle by sa malo aj čosi hovoriť. Ale keď sa spieva – je v divadle veselšie.”<sup>28</sup>

Według tego artysty, piosenka jest więc w teatrze równie ważna jak słowo; jako nośnik humoru, a więc pierwiastek ludyczny, może stanowić przeciwwagę dla powagi słowa mówionego, ale też dzięki humorowi właśnie może być samodzielną wypowiedzią zawierającą prawdę o świecie, gdyż humor, według S. Štěpki, jest jednym ze sposobów jej wypowiadania. „Humor si nevymysl’ám, nekonštruujem, ani ho nevyberám z teoretických kníh. Ak je v mojich prácach, tak je taký, ako v živote, a v živote zas taký, ako u nás na javisku.” – mówi<sup>29</sup>.

Ten szczególny realizm ma na celu nawiązanie kontaktu, a nawet głębokiej więzi z widownią, w czym S. Štěpka dostrzega zadanie swojego teatru: „Keď prehovoríte a viete priniesť na javisko určitý životný pocit a keď ten pocit súhlasí s tým, kto sedí na hľadisku, tak potom v tom momente humor existuje. [...] Naša vec je trafiť na ten životný pocit.”<sup>30</sup>

Temu ma służyć swoista naturalizacja słowa<sup>31</sup> w radošínskimi teatrze. S. Štěpka bowiem nie odrzuca słowa jako istotnego elementu sztuki teatralnej, wręcz przeciwnie, sam zresztą jest przecież autorem warstwy słownej przedstawień. O tym, że artysta wysoko ceni słowo w teatrze, mogą świadczyć jego uwagi na temat powstania Radošínskigo naivnego divadla: „Išlo nám na nervy [...] také to urecitované, prekričané divadlo, na aké sa vzťahuje viac ako na všetko iné slovo »teáter«, divadlo, kde prach

---

<sup>27</sup> Termin C. Lévi-Straussa. Celowo używamy tutaj tego terminu, C. Lévi-Strauss bowiem odnosi go nie do zamierzonego, przemyślanego doboru tworzyw w działaniach wysoce artystycznych (dla którego odpowiednim określeniem jest „kolaż”), ale głównie do działań amatorskich, polegających na „majsterkowaniu”. C. Lévi-Strauss: *Mysl’ nieoswojona*. Tłum. A. Zajączkowski. Warszawa 1961, s. 9–12.

<sup>28</sup> Z wypowiedzi dla czasopisma „Melodie”, 1983, nr 9. Cyt. za: „Bulletin č. 11. Tematický bulletin Radošínského naivného divadla. Pesničky v RND”, Bratislava, 1989.

<sup>29</sup> Z rozmowy S. Okruckiego ze Štěpką. „Práca” z 27.07.1985.

<sup>30</sup> Z rozmowy z artystą. D. Vízár: *Federálny most*. „Javisko” 1984, nr 4, s. 171.

<sup>31</sup> Przez naturalizację rozumiemy wiele zabiegów, których celem jest zbliżenie słowa do języka potocznego w jego maksymalnie naturalnym kształcie, niewolnym od cech stylów niskich, błędów językowych, a nawet bełkotu.

verne stráži zamat – a naopak – a kde v priebehu rokov a v priebehu hry už nie je dôležité to, čo sa hovorí, ale ako sa to hovorí.”<sup>32</sup>

Dla Šteпки istotne jest zarazem i to, jak się mówi, i to, co się mówi. Pod tym względem jego poglądy odbiegają od poglądów współczesnych reformatorów teatru, dla których słowo stało się puste, uległo degradacji jako środek ludzkiej komunikacji, jako sposób wyrażania świata i siebie w nim; odrzucają je, jak choćby teatr absurdu, który co prawda posługuje się słowem, ale po to, by obnażyć jego bezwartościowość. Jednak rozdzwięk między poglądami Šteпки a poglądami innych twórców teatru jest tylko zewnętrzny; artyście również chodzi o zbliżenie teatru i życia, lecz sposób tego zbliżenia widzi w rehabilitacji słowa, czy raczej w jego odnowie, którą zamierza osiągnąć przez wspomnianą naturalizację, co odnosi się zarówno do sposobu podania, jak i – przede wszystkim – do jego znaczenia: „Z moich dialogov musí čpít’ život, divák musí cítit’, že mu ich vyberám z úst, že ich v takjeto forme mohol začúť na ulici alebo na školení či na schôdzi.”<sup>33</sup>

Odnovieniu wartości słowa przez naturalizację ma służyć wprowadzenie przez artystę do swoich sztuk dialektu i slangu: „Dialekt má presnú dramatickú funkciu. Všimnite si, že v istých societách a v istých profesiách sa so spisovnou slovenčinou vôbec nestretnete – ak áno, potom to znie násilne a vyumelkované.”<sup>34</sup>

Drugim, nie mniej ważnym celem tego zabiegu jest psychologiczne, emocjonalne i socjologiczne uwiarygodnienie pojawiających się na scenie postaci. Tym samym naturalizacja słowa staje się w Radošinskim naiwnym divadle istotnym elementem aktorstwa.

Oprócz kabaretu i teatru małych form, artysta odwołuje się również do tradycji słowackiego teatru ludowego, który – podobnie jak teatry ludowe innych narodów – wywodzi się z archaicznych pogańskich rytuałów kultowych, jak na przykład obrzęd wiosennego wynoszenia Moreny, mający wiele wspólnego z polskim topieniem Marzanny. Rytuały te na przestrzeni wieków wymieszały się z elementami liturgicznego teatru średniowiecznego, co widoczne jest w licznych sztukach bożonarodzeniowych i w nawiązującej do miraków, rozpowszechnionej na Słowacji sztuce o św. Dorocie. Nadto na słowacki teatr ludowy oddziaływały także średniowieczny teatr szkolny, barokowe przedstawienia jarmarczne, będące dalekimi krewnymi włoskiej *commedia dell'arte*, i teatr miejski. Zasadnicze cechy słowackiego teatru ludowego to:

- anonimowość autorów – oparcie się na tekstach przekazu ustnego;
- brak stałej sceny (przestrzeń sceniczna mogła powstać w jakimkolwiek miejscu, pod dachem lub pod gołym niebem);

<sup>32</sup> Z rozmowy z artystą. J. P u š k á š: *Život s divadlom*. „Nové slovo” 1983, nr 7.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

- brak przedziału między sceną a widownią (rampa) – w trakcie przedstawienia każdy widz mógł przejść do zespołu aktorów i odwrotnie;
- brak reżysera (przedstawienie było wynikiem kolektywnej współpracy aktorów, z których każdy mógł pełnić funkcje kierownika grupy, znacznie jednak ograniczone w porównaniu z reżyserią profesjonalną w dzisiejszym tego słowa rozumieniu, np. do zadań organizacyjnych lub rozdziału ról);
- prezentowanie aktorstwa niepsychologicznego (role były wygłaszane, a nie grane);
- brak scenografii, kostiumu, rekwizytów – operowanie znakiem (na wyimaginowaną scenę wiodły wyimaginowane drzwi, elementy codziennego ubioru na scenie stawały się kostiumem, proste przedmioty w zależności od sytuacji pełniły funkcje różnych rekwizytów, np. kij jako laska, berło, czarodziejska różdżka lub miecz);
- brak gatunków (brak rozróżniania komedii i tragedii, każde przedstawienie łączyło elementy komiczne i tragiczne, bez kontrastowania i hierarchizowania);
- podporządkowanie funkcji estetycznej innym funkcjom wynikającym z praktycznego życia lokalnej społeczności<sup>35</sup>.

W kulturze słowackiej ogromnie ważną rolę odegrało też tzw. *ochotnicke divadlo*, teatr powstały na początku XIX wieku jako wyraz dążeń narodowościowo-budzielskich i do 1920 roku, kiedy to powstała w Bratysławie pierwsza scena profesjonalna – Slovenské narodné divadlo, pełniąca funkcję słowackiego teatru narodowego. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska* definiuje *ochotnicke divadlo* jako „súhrn divadelných prejavov pestovaných zo záľuby bez nároku na finančnú odmenu”<sup>36</sup>. Był to więc teatr z założenia amatorski, i to z uwzględnieniem obydwu znaczeń tego słowa: teatr nieprofesjonalny, skupiający miłośników, amatorów tej dziedziny sztuki. Teatr ten, stawiając sobie początkowo cele pozaestetyczne, zyskał popularność wśród ludu, stąd silne wpływy średnio-wiecznej fraszki, komedii oraz teatru ludowego, w odróżnieniu od którego jednak *ochotnickie divadlo* wystawiało sztuki konkretnych autorów, dążyło do wyznaczenia konkretnej przestrzeni teatralnej (choć ze względu na

<sup>35</sup> Szczegółowo pisze na ten temat P. Bogatyriew: *Semiotyka kultury ludowej*. Tłum. J. Faryno. Wybór, wstęp i opracowanie M.R. Mayenowa. Warszawa 1979, s. 25–32 i nast. Zob. też *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 1. Bratislava 1989, s. 687–688, hasło: *ľudové divadlo*.

<sup>36</sup> *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. T. 2. Bratislava 1990, s. 122–123, hasło: *ochotnické divadlo*. Na ten temat ukazało się na Słowacji bardzo wiele prac, najczęściej jednak koncentrujących się na przyczynkarskich badaniach historii działalności lokalnych zespołów amatorskich. Próby kompleksowego ujęcia zagadnienia podjęto w dwóch pracach z początku lat osiemdziesiątych: L. Čavojský, V. Štefko: *Slovenské ochotnické divadlo 1830–1980*. Bratislava 1983; V. Štefko: *Premeny slovenského ochotnického divadla*. Bratislava 1984.

brak środków często nie dysponowało własną sceną i nie mogło sobie pozwolić na rozbudowaną scenografię), a tym samym do rozluźnienia więzi między sceną a widownią. Na początku swojego istnienia teatry *ochotnickie* kierowane były przez wybitne osobowości, organizatorów, często tłumaczy, dramaturgów i aktorów w jednej osobie, którzy jednak nie ingerowali w wykonawczą interpretację inscenizowanej sztuki. Ale już na przełomie XIX i XX wieku struktura *ochotnickiego divadla* zbliżyła się do struktury teatru zawodowego, pojawił się w niej reżyser, a z biegiem czasu ten typ teatru również pod względem artystycznym zaczął się wzorować na teatrze profesjonalnym, odchodząc od ludowości. I tak w latach dwudziestych minionego stulecia *ochotnicke divadlo*, jeszcze w dość skromnej mierze, przyswoiło sobie elementy teatralnego modernizmu, później awangardy, a w latach pięćdziesiątych mechanicznie stosowaną metodę Stanisławskiego.

S. Šteпка „wychował się” przede wszystkim na teatrze *ochotnickim*. Tak oto wspomina początki swojej fascynacji tą dziedziną sztuki: „Od roku 1920 sa v Radošine hralo divadlo. [...] Obl'ubené boli najmä tragédie, ku ktorým pohotoví divadelníci vždy »navrch« pridali krátku frašku, aby nakoniec ľudia odchádzali domov s dobrou náladou. [...] Aj keď to väčšinou boli obhrublé vtipy, nakoniec predsa v tom dačo bolo. Ved' práve tieto »streštené« divadelné kusky ma ako chlapca viacej zaujali ako tie seriózne, celovečerné hry. Pokiaľ' v tých normálnych kusoch sa radošinskí ochotníci tvárili ako ktosi, v týchto krátkych javiskových skečoch boli predovšetkým sami sebou. A o nič lepšie a horšie to nebolo ani s divákmi: pokiaľ na tragédiách boli ochotní tolerovať pátos a všelijaké iné čudné citové výlevy, počas krátkych aktoviek svoje pravé a nefalšované pocity dávali najavo naplno a bez zábran. Opíšem vám jeden taký kus či kúsok, ako ho lovím v mojej predškolskej pamäti.

Na javisko vyšla vyfintená miestna herečka – krásavica, ktorá ešte pred malou chvíľou odišla na onen svet dobré mierenou strelou žiarlivého horára, a s koketným úsmevom oznámila nedočkavému publiku: – A teraz už bude – mlyn! Sála skríkla hurá a zatlieskala. Na malé javisko vyšli herci, niektorí ešte v kostýmoch z predchádzajúcej trúchlohry, a začali zo svojich košatých dedinských tiel stavať akúsi zvláštnu stavbu, pričom im výdatne pomáhalo – svojimi šťavnatými poznámkami – publikum. Podľa zahlásenia to mal byť mlyn. Všeličo to mohlo byť, no mlyn – ťažko! Ako vravím, bol som chlapec, a tak som nijako nemohol uveriť pyramíde ľudských tiel, že to, čo pred sebou vidím, je mlyn. No bujarý, ak nie až roztopašný smiech v sále za obecným hostincom ma presviedčal, že úkaz, čo sledujem, musí byť dačo jedinečné a neslychané.

Keď už bol mlyn z dedinských tiel a telísk postavený, na javisku sa opäť objavila naša herečka – krásavica a zaštetotala: – K mlynu prichádza mlynár. Sála zahučala: – Lajo! A naozaj, mlynár Lajo si odborne obzrie

novostavbu z rúk, nôh, tiel a hláv a podíde k jednému chlapovi predstavujúcemu spojnicu, či dáky iný živý preklad medzi jednotlivými časťami živého mlyna. Chvíľu pri živom preklade zamyslene postojí, potom pod neho podloží prázdne vrece a rozopne prekladu na nohaviciach rázporok. Do podloženého vreca sa začne sypať múka.

Sála zrevala, vykrikla a vzápätí zaznel potlesk, hurónsky, neutíchajúci. Mlynár Lajo zaviazal vrece, zapol na mlyne rázporok, horné časti mlyna zoskočili dolu, dolné sa vyrovnali a vytvoril sa rad hercov, trochu červených a ustatých, no nesmierne šťastných, že sa im podarilo dosiahnuť to, čo chceli – smiech. I keď za každú cenu (čo, pravda, hovorím dnes). Tuším nikdy som nepočul taký dlhý potlesk; na javisko vyšli aj ostatní účinkujúci a klaňali sa do večného potlesku po mlynárskej scénke. Áno, tento bláznivý zážitok načisto vo mne vygumoval spomienku na to predchádzajúce »vážne predstavenie«. Zvíťazil smiech. Nie najduchaplnejší (čo opäť hovorím dnes), ale predsa len smiech.<sup>37</sup>

We wspomnieniach tych wyraźnie podkreśla, że w tej formie teatru zafascynowały go elementy o ludowej proveniencji: improwizacja w zakresie scenografii, kostiumu i rekwizytu, aktorstwo równoznaczne z byciem sobą na scenie, mieszanie tragedii i komedii, przy czym znów podkreśla wysoką wartość humoru jako podstawy mądrości ludowej, polegającej między innymi na postrzeganiu rzeczywistości we właściwych proporcjach. Dlatego mówiąc o swoim teatrze, deklaruje wprost: „Chceme być l'udowym divadłom, pretože si myslíme, že l'ud je múdry. L'ud nemá nízke kritéria, to môže mať len divadlo. Chceme preto aj o tých najtrápnejších veciach hovoriť s humorom, čo niekedy veľké veci robí menšími a naopak.”<sup>38</sup>

Jednak najważniejszym elementem teatru ludowego, który S. Štěpka włącza do swojej koncepcji artystycznej, jest łączność z widownią. Radošínské naivné divadlo ma budować swoją więź z widzom, przekonując go, że na scenie pojawiają się tacy sami ludzie, jak on, że także on – choć nie kształcił się w żadnej szkole aktorskiej czy teatralnej – może bez uszczerbku dla sztuki stanąć na scenie i wypowiedzieć swoją życiową prawdę. „Ochotník je ochotný člověk, čo ochotne prináša so sebou na javisko život, či kus svojej prirodzenej pravdy o živote. Ak sa pravda niekde nosí »na kusy«, teda možno aj neotesaná a naivná, je to na ochotníckych javiskách. [...] Kde má však vziať kus svojej prirodzenej pravdy profesionál, ktorý bol v živote len a len hercom?” – pýta S. Štěpka<sup>39</sup>.

Przy innej okazji zaś konstatuje: „Nič nie je smutnejšie ako dedinský l'udia zamaskovaní za profesionálov, prípadne divadelní profesionáli, ktorým sa z javiska vytratil život.”<sup>40</sup>

<sup>37</sup> S. Štěpka, D. Porubjaková: *Radošínské naivné divadlo...*, s. 4–5.

<sup>38</sup> Z rozmowy P. Valo ze Štěpką. „Nedel'ná pravda” 1983, nr 49.

<sup>39</sup> Z rozmowy z artystą. J. Puškáš: *Život s divadlom...*

<sup>40</sup> Z wypowiedzi S. Štěpki dla czasopisma „Dialog” 1990, nr 3, s. 11.

Dla S. Štepki i jego teatru warunkiem osiągnięcia porozumienia z widzami są zatem przede wszystkim autentyczność i szczerść scenicznych prezentacji. Zdaniem tego artysty, dzięki nim teatr pozostaje w zgodzie z prawdą co do swoich artystycznych możliwości i umiejętności, zarówno wobec widza, jak i wobec siebie samego. Autor zdawał sobie sprawę z tychże możliwości, dlatego wyboru tradycji, do której się odwołuje, dokonał świadomie. Świadczyć o tym może wypowiedź artysty w korespondencji do zaprzyjaźnionego z nim Milana Lasicy: „[...] ak niekto robí avantgardu, čiže divadelné hókusy-pókusy, musí na to mať, a nielen schopnosti, ale i peniaze. A keďže na to u nás nemáme ani jedno, ani druhé, tak z toho vzídu iba samopaše.”<sup>41</sup>

Ale szczerść w kontakcie z widzami w koncepcji S. Štepki nie tylko leży w sferze „technicznej”; zasada szczerości wobec widza obowiązuje też, i to przede wszystkim, w stosunku teatru do pozateatralnej rzeczywistości, dlatego w swoich wypowiedziach często mówi o związku sceny i życia, o prawdziwej życiowej, która ma być obecna w sztuce aktorskiej i w całej inscenizacji. Radošinské naivné divadlo w myśl założeń nie ma pokazywać obrazu jakiegoś idealnego świata, ale świat rzeczywisty; ten sam, wspólny dla aktorów i dla widzów. Według S. Štepki, świat i teatr są bowiem ściśle z sobą związane; to, co dzieje się w świecie, jest najciekawszym, najwspólniejszym teatrem, a bez świata nie ma teatru.

Poglądy artysty na sztukę teatralną zostały również immanentnie wpisane w teksty jego sztuk, spośród których autotematyzmem wyróżnia się szczególnie *Pavilón B*. Wiele wskazuje na to, iż jest to tekst aluzyjny do samego radošinského teatru: treścią sztuki, powstałej w dwudziestym roku istnienia radošinského zespołu<sup>42</sup>, jest psychodrama, z czego wniossek, że inspiracją tematyczną dla S. Štepki była praca artysty z teatrem; nadto opublikowany tekst sztuki został przez autora opatrzony dedykacją: „Všetkým mojim dobrým bláznom.” W *Pavilónie B* wariaci są postaciami pozytywnymi, mimo iż na oddział psychiatryczny trafili wskutek swojego nieodpowiedniego z punktu widzenia norm społecznych zachowania, a w skrajnych przypadkach nawet popełnionej zbrodni. Jednak przyczynami ich nieodpowiedniego zachowania są zjawiska powszechnie uznawane za naganne i godne potępienia, stanowią więc wystarczające (w sztuce) dla nich usprawiedliwienie<sup>43</sup>. Dedykację tę można więc odczytać jako adresowaną do współpracowników S. Štepki z radošinského teatru<sup>44</sup>, a zawarte w utworze metatekstowe wypowiedzi o sztuce teatralnej – jako wyraz poglądów artysty.

<sup>41</sup> Z korespondencji z M. Lasicą. „Slovenské pohľady” 1988, nr 12, s. 68.

<sup>42</sup> *Pavilón B* miał swoją prapremierę w 1984 roku.

<sup>43</sup> Przykładowo: kucharka Marta morduje szefa kuchni, w której pracuje, bo nie może pogodzić się z nieustannym zmuszaniem jej do oszukiwania klientów przez fałszowanie receptury potraw.

<sup>44</sup> Możliwa jest także, rzecz jasna, interpretacja szersza: adresatami dedykacji są ci, których uznano za wariatów, gdyż kontestowali zastaną rzeczywistość i „jedynie słuszną prawdę”.



Już na samym początku tekstu w didaskaliach znalazła się odautorska wypowiedź, potwierdzająca tezę o uchylaniu się S. Štěpki od formułowania w sztuce konkretnej wizji inscenizacyjnej. Stwierdzając: „Nepýtajte sa ma, aká má byť scéna pre túto našu psychofrašku. Nevieľm. Tých možností je veľa”<sup>45</sup>, artysta zrzeka się prawa do projektowania wyglądu miejsca scenicznego i zdaje się w tej kwestii na pozostałych członków zespołu teatralnego.

Również w usta występujących w sztuce postaci S. Štěpka włożył kwestie znakomicie korespondujące z przytoczonymi wcześniej wypowiedziami artysty na temat sztuki teatralnej i jej elementów. Oto murarz Ernest, przygotowujący się do przedstawienia siebie w teatrze, mówi:

E r n e s t : S tú rečú – nevíľm. Už som probuvav hovorit tak, ako sa to má a žáda, ale to som už zasek nebov já.<sup>46</sup>

Kwestia ta jest odzwierciedleniem poglądów S. Štěpki na słowo w teatrze: jeżeli widz ma w teatrze odnaleźć siebie, to słowo musi być podane w sposób naturalny, język postaci może być niepoprawny, mowa bełkotliwa, chaotyczna, lecz nie sztuczna, recytowana.

W innym miejscu sztuki znajdujemy kwestię dotyczącą stosowanych w teatrze technik gry aktorskiej, szczególnie obowiązującej do niedawna na Słowacji szkoły Stanisławskiego. Przypomnijmy, że w zakresie gry aktorskiej autor odwołuje się do teatru ludowego, którego tradycją nie jest „wcielanie się” aktora w postać, ale recytacja roli z zachowaniem pełnego dystansu do kreowanej postaci, co przetworzone w koncepcji S. Štěpki przyjęło formę postulowanego „być sobą na scenie”<sup>47</sup>. Oto jeden z pacjentów *Pawilónu B* – Mišo mówi do współpacjentki – aktorki Mici:

M i š o : Mici, celý večer trpiš na javisku za divákov, oddávaš sa celá, ľudskú dušu verejne skúmaš – a doma ešte riad.<sup>48</sup>

W wypowiedzi tej wskazana została rozbieżność między aktorstwem „psychologicznym” a pozateatralną rzeczywistością. Rozbieżność ta w *Pawilónie B* jest przyczyną obłąkania Mici. S. Štěpka daje nam zatem do zrozumienia, że ten typ aktorstwa, który w założeniu ma prezentować rze-

<sup>45</sup> S. Štěpka: *Pavilón B*. In: *Radošinské naivné divadlo 2*. Bratislava 1989, s. 120.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>47</sup> K. Braun przytacza wypowiedź jednego z członków Living Theatre na temat współczesnych metod aktorskiej kreacji: „Aktor Living gra samego siebie. Zamiast powiedzieć jak aktor teatru tradycyjnego: »Wcielam się w Ryszarda II«, zamiast jak aktor brechtowski: »Jestem Matką Courage, ale jestem również Heleną Weigel grającą Matkę Courage«, aktor Living mówi: »Jestem Julianem Beckiem i gram Juliana Becka.«” P. Biner: *Le Living Theatre*. Tłum. K. Braun. La Cité, Lausanne 1968, s. 178. Cyt. za: K. Braun: *Nowy teatr na świecie...*, s. 80. Propozycja S. Štěpki wydaje się najbliższa drugiej z wymienionych metod – metodzie Brechta.

<sup>48</sup> S. Štěpka: *Pavilón B...*, s. 138.

czywistość w najbardziej realistyczny sposób, w gruncie rzeczy jest nie-naturalny i – o ile można tak powiedzieć o aktorstwie – sztuczny; skazuje aktora na niebezpieczne zakłamywanie siebie i powoduje, że jego sztuka staje się dla widza niewiarygodna.

Podobne poglądy na temat aktorstwa można znaleźć w innej sztuce Štepki – w *Jááánošiiliku*, gdzie jedna z postaci – Umelecký Vedúci (Kierownik Artystyczny) – ironizując, mówi:

Dnešný herec [...] nehrá, dnešný herec trpí. Trpí za divákov, ktorí večer prídu do divadla a silou – mocou chcú, aby tí herci – tajrlíci odtrpeli aj ich život, trpí za autorov, za tých trpí najväčšmi, no a keď si takto všeobecne zatrpí, hneď sa lepšie cíti a hneď má lepší vzťah k umeniu ako takému.

W tej samej sztuce pada też wypowiedź na temat tzw. kierownika artystycznego, co – zważywszy na fakt, iż Štepka jest kierownikiem artystycznym radoszinskiego zespołu – można odczytać jako autoironię, ale też jako krytykę stosunków międzyludzkich w teatrze o hierarchicznej strukturze wewnętrznej. Pouczając aktora, Kierownik Artystyczny w sztuce mówi:

V e d ú c i: Keď tvoj umelecký vedúci robí divadlo, ty musíš stať v nemom úžase.<sup>49</sup>

Przedstawiona sytuacja nie należy do rzadkości w teatrze współczesnym, zarówno profesjonalnym, jak i amatorskim, konwencjonalnym i „poszukującym”. Usankcjonowana prawnie struktura organizacyjna zespołów teatralnych bywa bowiem wykorzystywana przez uzurpujących sobie wszelkie prawa ludzi, niekoniecznie obdarzonych talentem artystycznym.

W *Pavilónie B* Štepka nie oszczędził również nowoczesnego reżysera.

M i c i: [...] Režisér prisny a z Pardubic, fajčil a nepozeral na javisko. Bol komplet celý **moderný**.<sup>50</sup>

Wypowiedź ta uzupełnia przytoczone wcześniej poglądy artysty na pseudoawangardowość we współczesnym teatrze.

Postaci sztuki przedstawiają także poczynione przez Štepkę obserwacje publiczności teatralnej, która – według artysty – na pseudoawangardowość i rozmijanie się teatru z rzeczywistością reaguje niezrozumieniem:

M a r t a: Ja si ždy, keď kukám na umeny, pomyslím, že je to asi o volákom druhom<sup>51</sup>,

<sup>49</sup> Obydwa fragmenty cytowane za: S. Š t e p k a: *Jááánošiilik*. In: *Päť súčasných hier*. Bratislava 1987, s. 309–310.

<sup>50</sup> S. Š t e p k a: *Pavilón B...*, s. 124. Podkreśl. L.S.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 123.

obojętnością (okazjonalne zainteresowanie jest wynikiem społecznego snobizmu):

M i c i: Na premiére pol Bratislavy, a na prvej repríze nikoho<sup>52</sup>

albo wręcz lekceważeniem:

M a r c e l: Dyvallo neny robota, to je šecko len taký panský prd.<sup>53</sup>

Ta diagnoza zachowań i poglądów widza na teatr jest dla artysty motorem wszelkich działań teatralnych kształtujących poetykę radoszinskiego teatru, gdyż w koncepcji S. Štepki najistotniejsze jest nastawienie na widza, dodajmy – na widza przeciętnego. Dlatego twórca z rezerwą traktuje wszelkie eksperymenty formalne w obawie, iż mogą one spowodować, że teatr nie tylko nie zbliża się do widza, ale wprost przeciwnie – uprawiając sztukę dla sztuki jeszcze dalej od niego odchodzi.

Jak zaznaczyliśmy wcześniej, Štepka nie jest teoretykiem teatru, dlatego jego koncepcja nie została sformułowana w sposób kompleksowy, podbudowany rozważaniami natury filozoficznej i estetycznej. Staraliśmy się odtworzyć poglądy artysty na sztukę teatralną na podstawie wszelkich znanych nam jego wypowiedzi. Nie bez znaczenia jest fakt, iż poglądy te formułowane były w różnym czasie, przy czym wśród cytowanych wypowiedzi praktycznie brak takich, które pochodziłyby z pierwszego, początkowego okresu działalności teatru, a to z tej przyczyny, iż z młodym, mało znanym „divadelníkem” – jak mówią Słowacy – nikt nie przeprowadzał wywiadów na temat jego pracy. Tym bardziej, że chodziło o teatr amatorski, jakich wówczas było na Słowacji wiele. Nie zmniejsza to jednak wartości zaprezentowanych wypowiedzi dla określenia autorskiej wizji teatru; Radošinské naivné divadlo funkcjonuje i kształtuje swój *image*, w tym sensie jest więc nadal teatrem poszukującym. Owe poszukiwania przebiegały i przebiegają w zakreslonych przez autora ramach, które wydają się tworzyć spójną koncepcję. Jej zasadnicze założenia to:

1) poruszanie tematów interesujących wspólnie twórców teatralnych i widzów;

2) w zakresie inscenizacji wykorzystanie głównie znaków zależnych od aktora;

3) uaktywnienie twórcze wszystkich członów zespołu oraz oparcie się w dużej mierze na przejętych z teatru ludowego *bricolage*'u i improwizacji;

4) wprowadzenie piosenki jako składnika równie ważnego, jak słowo mówione;

---

<sup>52</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 120.

5) w zakresie słowa mówionego naturalizacja języka przez operowanie gwarą i tzw. stylami niskimi;

6) operowanie humorem jako czynnikiem zbliżającym do widza oraz sposobem wiarygodnego przedstawiania rzeczywistości pozateatralnej.

Z założeń tych wynika jasno, że Radošínské naivné divadlo w propozycji S. Štěpki ma być teatrem popularnym, który w równej mierze ma zapewnić widzowi rozrywkę i zmusić do myślenia, jednak nie tyle nad formą scenicznych prezentacji, ile nad ich tematem. Dlatego artysta proponuje sięgnięcie po wzorce z teatru ludowego i amatorskiego (*ochotnickiego*) oraz z zaakceptowanej przez widownię poetyki scen małych form. To pod względem artystycznym. Pod względem etycznym scena radošínska ma być teatrem prawdy o życiu i szczerości wobec widza. Zbliża to koncepcję S. Štěpki do światowego ruchu teatralnego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku opartego na poszukiwaniach nowej formuły sztuki teatralnej oraz kontestacji życia teatralnego i pozateatralnej rzeczywistości.

„Podstawową wartością etyczną jest prawda, ściśle mówiąc autentyczność rozumiana jako zgodność ekspresji z własnymi doświadczeniami i odczuciami. [...] Teatr ma być miejscem, w którym aktor dzieli się z innymi tym, co jest rzeczywiście jego odkryciem świata, jego przeżyciem. »W dalszym ciągu będziemy uparcie mierzyć się z sobą, by osiągnąć szczerość. Myślę, że jest ona największą szansą porozumienia z innymi ludźmi.« [...] Prawda jako najważniejsza wartość etyczna ma się wyrażać w kreowaniu wobec widza-partnera jedynie takiego świata scenicznego, który jest odbiciem aktualnego stanu świadomości członków zespołu” – pisze o teatrze poszukującym tamtych lat A. Jawłowska<sup>54</sup>, przywołując słowa jednego z twórców ówczesnego młodego teatru polskiego. Stawianie przez S. Štěpkę tak wysokich wymagań etycznych swojemu teatrowi i podporządkowanie im założeń artystycznych jest jeszcze jednym dowodem na to, że Radošínské naivné divadlo jest teatrem autorskim.

Wśród teatrów autorskich, w zależności od przyjętego przez nie sposobu tworzenia inscenizacji, można wyróżnić trzy ich typy:

1. Autorski teatr literacki – realizuje inscenizację, opierając się na jej wizji zapisanej w dramacie; autorem w tym teatrze jest pisarz.

2. Autorski teatr inscenizacji – realizuje pomysł inscenizatora, który może odnosić się do konkretnego dramatu, ale bez podporządkowywania go zawartemu w nim projektowi teatralizacji; spektakl powstaje na podstawie scenariusza, autorem jest zazwyczaj reżyser.

3. Autorski teatr improwizacji – inscenizacja jest improwizacją na określony temat, w związku z tym w procesie tworzenia spektaklu teatr ten wychodzi nie od dramatu czy scenariusza, ale od tematu, a scenariusz, czyli zapis projektu inscenizacyjnego, może przygotowywać ewentualnie na dalszym etapie pracy.

Improwizacja jest w nim zasadą twórczą, przy czym może to być tzw. improwizacja przygotowana w toku prac nad spektaklem, która później staje się stałym elementem przedstawienia, lub improwizacja *ad hoc* (właściwa), w wyniku której każde przedstawienie stanowi odrębną improwizację; w praktyce teatry te najczęściej łączą obydwa rodzaje improwizacji, przy czym przeważa rodzaj pierwszy; autorem w takim teatrze jest aktor lub zespół aktorski.

Spośród wymienionych typów teatru autorskiego najbardziej tradycyjny i skonwencjonalizowany jest typ pierwszy – teatr literacki, w którym słowo jest z zasady tworzywem najważniejszym. W teatrze inscenizacji i improwizacji słowo przestaje pełnić funkcję dominującą; jest jednym z tworzyw, a może też w ogóle nie być obecne w języku teatru. S. Štěpka proponuje teatr, który już z założenia nie prezentuje żadnego z czystych typów, ale jest jakąś mieszanką, łączącą w sobie zarazem elementy teatru literackiego i improwizacji. Równocześnie jest to propozycja teatru z jednej strony tradycyjnego i konwencjonalnego, z drugiej zaś – nowatorskiego i poszukującego. Tyle wynika z wypowiedzi samego artysty. Ukazanie rzeczywistego profilu artystycznego Radošinskigo naivnego divadla wymaga skonfrontowania przedstawionej tu autorskiej wizji teatru ze scenicznymi prezentacjami zespołu.

## 4. O scenariuszu teatralnym

Jedną z cech różnicujących teatry autorskie jest specyficzny proces tworzenia spektaklu. W najbardziej tradycyjnym i skonwencjonalizowanym teatrze autorskim, nazwanym przez K. Brauna literackim, na początku tego procesu zawsze znajduje się dramat, czyli słowo, któremu podporządkowane są wszystkie pozostałe środki teatralnego wyrazu<sup>1</sup>. Autorstwo słowa utożsamia się tu z autorstwem inscenizacji, „ideałem tego teatru” zaś – pisze K. Braun przywołując słowa Z. Osińskiego – jest „przekazanie tekstu w całości: od pierwszej do ostatniej litery, i to bez zmiany ich układu, nie mówiąc już o większych jednostkach wypowiedzeniowych”. Zadaniem tego typu teatru jest odtworzenie utworu autora dramatycznego, gdy sam autor utwór ten inscenizuje, a „publiczność (odbiorca) nie znająca tekstu z lektury słyszy go w teatrze w prawidłowej kolejności, w układzie linearnym zgodnym z układem tekstu”<sup>2</sup>. W pozostałych typach teatru autorskiego dramat traci swoją uprzywilejowaną, dominującą pozycję i choć nadal w niektórych przypadkach (w teatrze inscenizacji) może stać na początku procesu twórczego, pomiędzy nim a inscenizacją pojawia się tekst dodatkowy, nazywany scenariuszem lub partyturą przyszłego przedstawienia, który jednak nie musi rządzić całością środków teatralnego wyrazu. W nieliterackim teatrze autorskim elementem nadrzędnym jest temat, który stoi na początku procesu twórczego i stanowi podstawę przyszłego scenariusza. Dla teatru współczesnego charakterystyczne jest odchodzenie od tekstu dramatycznego jako punktu wyjścia. W skrajnych przypadkach temat (tematy) inscenizacji znajdujący jest i wyrażany poza tekstem, poza słowem.

Czeski teatrolog J. Kovalčuk w następujący sposób charakteryzuje fazy przebiegu pracy nad inscenizacją w nieliterackim teatrze autorskim:

---

<sup>1</sup> K. Braun: *Teatr wspólnoty*. Kraków 1972, s. 25–27.

<sup>2</sup> Z. Osiński: *Przekład tekstu literackiego na język teatru (zarys problematyki)*. W: *Dramat i teatr*. Wrocław 1967, s. 29, 35.

1. Wspólna aktywność członków zespołu – przy czym nie musi to być jakieś kolektywne ćwiczenie czy medytacje, często jest to sama komunikacja między nimi, forma dyskusji, pytań, wypowiedzi itd. Za pośrednictwem tej aktywności formułuje się podstawowy, wspólny dla wszystkich temat, czy raczej pewną hierarchię tematów. Na tym etapie powstaje lub jest wyszukiwany materiał wyjściowy: pomysły, wypowiedzi, szkice sytuacji czy tekstu, notatki z dyskusji, wypiski z literatury itp.

2. Sprawdzanie „nośności” zgromadzonego materiału wyjściowego, jego rozwijanie i rozszerzanie przez analizy, etudy i ćwiczenia.

3. Formowanie przygotowanego materiału w scenariusz.

4. Praca nad inscenizacją, która dla poszczególnych teatrów czy twórców jest specyficzna. Oczywiście, ściśle wiąże się z przebiegiem poprzednich faz przygotowania inscenizacji, przy czym dla współczesnego teatru autorskiego – zwłaszcza teatru improwizacji – charakterystyczne jest dość swobodne traktowanie scenariusza, który często w trakcie prób, a nawet przedstawień ulega wielu, czasem zasadniczym, zmianom<sup>3</sup>.

Współczesny nieliteracki teatr autorski zrywa zatem ze schematem:

tekst dramatyczny – koncepcja dramaturgiczno-reżyserska – inscenizowanie tekstu.

Tylko w daleko posuniętym uproszczeniu moglibyśmy nakreślić schemat procesu twórczego w takim teatrze, przy czym proces twórczy oznacza tu ciąg działań, w wyniku których powstaje spektakl teatralny. Na podstawie przytoczonego opisu proces ten przebiegałby następująco:

temat – scenariusz – inscenizacja.

Teatr współczesny, w tym także teatr autorski, dąży do zerwania z dominacją słowa, a z autorskiej koncepcji S. Štěpki wynika jasno, iż w Radošinskim naivnym divadle elementem najważniejszym jest słowo. Do określenia, jakiego typu teatr autorski prezentuje radošinska scena, konieczne jest ustalenie, czy teatr ten w procesie twórczym opiera się na scenariuszu, czy też na dramacie; innymi słowy, czy S. Štěpka pisze scenariusze, czy dramaty.

Przed wszystkim wyjaśnienia wymaga pojęcie „scenariusz teatralny”. Do teatru przeniknęło ono z dziedziny filmu, gdzie oznacza tekst stanowiący podstawę filmu. Pewną definicję scenariusza teatralnego zaproponował Z. Osiński: „Scenariusz teatralny to ostateczna wersja tekstu przeznaczonego do realizacji.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> J. Kovalčuk: *Od tématu ke scénáři. (Příprava inscenace v autorském divadle)*. Brno 1985, s. 1–2.

<sup>4</sup> Z. Osiński: *Z problematyki scenariusza teatralnego*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 2. *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*. Red. J. Degler. Wrocław 1975, s. 65.

Cytowany wcześniej J. Kovalčuk uściśla swoje rozumienie tego pojęcia w następujący sposób:

„Scénář je v autorském divadle spojujícím článkem a prostředníkem mezi tématem, at' už je vyjádřeno ve slovesném nebo neslovesném materiálu [...] a samotnou inscenační tvorbou. [...] Scénář autorského divadla zpravidla načrtává posloupnost akcí, situací, příběhů, nápadů, nálad atd., včetně určitého textového základu inscenace. Může přinášet i jistou textovou kompozici (případně jí být), tento text však zdaleka nemusí být dialogizován ani rozdělen mezi jednotlivé postavy. [...] Je tedy záznamem představy o zamýšlené inscenaci (tu více, tu méně určitou). [...] Dalé důležitou funkcí scénáře je to, že by měl nejen vymezovat prostor pro inscenační tvorbu, ale přinášet a stanovovat pro ni i určitá pravidla. Běžnou věcí je, že v průběhu přípravy inscenace vzniká několik verzí scénářů, které postupně konkretizují a rozšiřují představu o inscenaci i rozšiřují či mění případně odlišný komponují její materiál.”<sup>5</sup>

Przytoczone definicje zgodnie wskazują na ściśle techniczny związek scenariusza z inscenizacją. Możemy więc za Z. Raszewskim przyjąć, iż scenariusz to „utrwalona graficznie – w języku naturalnym lub innym – instrukcja, umożliwiająca odegranie przedstawienia teatralnego”<sup>6</sup>.

Definicja ta podkreśla istotną różnicę między scenariuszem a dramatem: dramat zawsze posługuje się językiem naturalnym, czyli słowem. Scenariusz może być sformułowany w postaci słownej, ale może też obejść się bez słowa, może być bowiem zapisany na przykład w formie kinetogramów. Nas jednak interesuje przede wszystkim, czym różnią się dramat i scenariusz operujący słowem.

Zasadnicza różnica między scenariuszem a dramatem (tekstem dramatycznym) ma naturę teleologiczną: z punktu widzenia autora, czyli nadawcy, scenariusz jest przeznaczony wyłącznie do realizacji scenicznej, dramat zaś może być inscenizowany – ale w taki sposób, że tekst przekazywany jest w całości – albo może funkcjonować w odbiorze czytelnicznym jako dzieło literackie. Wiążą się z tym również różnice w strukturze tekstu dramatycznego i scenariusza. Scenariusz z reguły zawiera jedynie szkic fabuły, ogólną charakterystykę postaci, które zawsze są rolą, a nigdy osobo-

---

<sup>5</sup> J. K o v a l č u k: *Od tématu ke scénāři...*, s. 2.

<sup>6</sup> Z. R a s z e w s k i: *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa 1991, s. 36. W tej samej książce autor weryfikuje również swoje poglądy na temat partytury teatralnej stwierdzając, iż partytura muzyczna jest ideałem zapisu instrukcji o charakterze artystycznym, który to ideał budzi czasem zazdrość w teatrze, bo teatr „nie wytworzył niczego, co byłoby odpowiednikiem partytury muzycznej”. Zgadając się z polemicznym stanowiskiem B. Korzeniewskiego, Z. Raszewski pisze: „Słowo to [partytura – L.S.] może jedynie odwołać myśl od czekających ją zadań, bo choćby człowiek tego nie chciał, będzie kierowało uwagę w stronę zjawisk, których w teatrze nie ma, zamiast skupić ją na tym, co swoiście teatralne i przez to odróżniające teatr od muzyki.” Ibidem, s. 147–148.



wością<sup>7</sup>, a także opis scenerii wydarzeń oraz dialogi, dlatego też jest nie-spójny, „może ulegać redukcji lub amplifikacji, może zmieniać się w jego obrębie układ poszczególnych elementów (scen, sekwencji) [...]” – pisze E. Chudziński<sup>8</sup>; dramat zaś jest spójny, w najbardziej tradycyjnych gatunkach fabuła jest wyraziście zarysowana w formie akcji o precyzyjnie określonym czasie i miejscu zdarzeń, postaci są charakteryzowane konkretnie; są nie tylko rolą, ale i osobowością, a ich zachowanie podporządkowane jest określonej motywacji, dlatego poddanie tekstu dramatycznego na przykład redukcji może spowodować zasadniczą zmianę jego znaczenia.

Odwołując się do koncepcji Z. Osińskiego, cechy różniące dramat i scenariusz można ująć następująco:

1) dramat jest „ostateczny, skończony”, w swej postaci istnieje wielokrotnie; jest utworem literackim otwierającym się na realizację sceniczną, ale w stosunku do niej jest autonomicznym dziełem sztuki, które może istnieć poza teatrem;

2) scenariusz jest „niegotowy, otwarty”, niespójny, może ulegać zmianom; zawsze jest jednorazowy, gdyż pełni funkcję usługową wobec ściśle określonego spektaklu<sup>9</sup>.

Oczywiście, scenariusz również może istnieć poza teatrem, może być czytany w oderwaniu od spektaklu; wtedy jednak uniezależnia się od spektaklu, stając się tekstem literackim, czyli dramatem. Przykładem mogą być utwory Moliera, Szekspira czy Becketta, które według Z. Osińskiego pierwotnie były scenariuszami. Jednak nie każdy przekształcony w dramat scenariusz zachowuje w tej postaci te same znaczenia i tę samą wartość artystyczną, jakie miała inscenizacja teatralna, dla której był podstawą. E. Chudziński wspomina tu losy scenariusza *Sennika polskiego*, głośnej inscenizacji Teatru STU. Złożony z fragmentów wybitnych dzieł literackich scenariusz w odbiorze czytelnicznym uznany został za wytwór całkowicie bezwartościowy, za „wypisy z literatury”<sup>10</sup>.

Przeznaczony wyłącznie do inscenizacji scenariusz ma charakter tekstu użytkowego, można więc powiedzieć, że dominuje w nim funkcja meta-językowa, gdyż jest wypowiedzią o regułach języka teatralnego. W dramacie przeznaczonym zarówno do inscenizacji, jak i do odbioru pozateatralnego jako dzieło literackie funkcją dominującą jest funkcja estetyczna<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Rozróżnienie to wprowadzamy za I. Sławińską. Por. I. Sławińska: *Odczytywanie dramatu*. W: *Problemy dramatu i teatru*. Wybór, wstęp i opracowanie J. Degler. Wrocław 1988, s. 63–80.

<sup>8</sup> E. Chudziński: *Literatura w STU, czyli o scenariuszu teatralnym*. W: *Teatr STU*. Red. E. Chudziński, T. Nyczek. Warszawa 1982, s. 111.

<sup>9</sup> Z. Osiński: *Z problematyki scenariusza teatralnego...*, s. 65–81.

<sup>10</sup> E. Chudziński: *Literatura w STU...*, s. 10.

<sup>11</sup> E. Panofsky pisze, iż „nie ma bytu estetycznego poza realizacją, a stworzone w nim postacie nie mają bytu estetycznego poza aktorami”. Cyt. za: Z. Osiński: *Z problematyki scenariusza teatralnego...*, s. 62.

Oczywiście, stwierdzenie to nie oznacza, że scenariusz w ogóle pozbawiony jest funkcji estetycznej. Wobec użytkowego, a nawet technicznego charakteru wypowiedzi w formie scenariusza nie jest ona jednak najważniejsza, a może być wręcz uznana za redundancję. Być może ta właśnie redundancja była jedną z przyczyn, dla których teatry Drugiej Reformy zrezygnowały z tekstu dramatycznego jako podstawy inscenizacji, a nierzadko również ze słowa jako tworzywa teatralnego. W sztuce teatralnej, z którą scenariusz nieodłącznie jest związany, funkcja estetyczna dominuje w spektaklu rozumianym tu jako autonomiczna wypowiedź artystyczna.

Wobec przyjętego rozróżnienia dramat – scenariusz istotny staje się sposób funkcjonowania danego tekstu w odbiorze społecznym. Teksty S. Štepki – przynajmniej spora ich część – funkcjonują nie tylko w kręgu teatru; zostały opublikowane i to nie jedynie w formie egzemplarzy powielanych na użytek teatru. Książkowe wydania utworów S. Štepki cieszą się nie mniejszą popularnością niż ich inscenizacje, a pierwsze wydanie tych tekstów było bibliofilską publikacją wydawnictwa „Tatran”, przeznaczoną dla stałych odbiorców jednej z serii wydawniczych<sup>12</sup>. Funkcjonują zatem w obiegu czytelnicznym, czyli jako dramaty, i jako takie wzbudziły zainteresowanie literaturoznawców<sup>13</sup>.

Wśród tekstów S. Štepki można wyodrębnić dwa rodzaje: pierwszy to afabularna, kabaretowego typu składanka dialogów, monologów i piosenek, drugi zaś to teksty ze słabo zarysowaną fabułą, która jednak rzadko przybiera postać klasycznej akcji, a w którą wplecione są afabularne wypowiedzi i piosenki. Pierwszy rodzaj tekstów powstawał głównie w początkowym okresie istnienia teatru, to jest do 1970 roku. Przykładem może tu być tekst *Pitvy* (1966), będący podstawą pierwszej udanej inscenizacji teatru. *Pitva* składa się z siedmiu dwuosobowych dialogów przedzielonych piosenkami. Każdy dialog mówi o czym innym, na przykład w scenie *Dvaja vojaci ležia v hrobe* żołnierze marzą o tym, żeby mieć skrzydła, dzięki którym mogliby uniknąć „kulki” – śmierci i szybko spotkać się z ukochaną dziewczyną; w scenie *Dvaja vojaci sedia na latrine* rozmowa toczy się na temat zawodu jednego z żołnierzy, który w cywilu jest muzykiem. Scenki nie są więc związane akcją, wobec czego ich kolejność może być dowolnie zmieniana. Nieistotne staje się także zakończenie tekstu, który w tradycyjnym dramacie „ustala sens intrygi i całości”<sup>14</sup>.

Postaci występujące w scenach są określane za pomocą funkcji – generał, żołnierz – którą uzupełniają typowe dla niej atrybuty: generał zwraca się do żołnierza w sposób rozkazujący lub protekcyjny, żołnierz zaś

<sup>12</sup> Mowa o książce S. Štepki: *Radošinské naivné divadlo*. Bratislava 1983.

<sup>13</sup> Np. V. Marčok: *Postmoderné črty v dramatickej tvorbe S. Štepku*. In: „Studia Academica Slovaca”. Č. 23. Red. J. Mláček. Bratislava 1994, s. 36–43.

<sup>14</sup> I. Sławińska: *Odczytywanie dramatu...*, s. 247.

w jego obecności jest posłusznym służbistą. Oto fragment scenki *Generál a vojak si čistia bagandže*:

Generál: [...] Mimochodom, vojačik, pri mojom pohľade od nosa do sveta sa mi začínajú jasnejšie javiť niektoré veci. Aj otázky sa vynárajú. Doteraz sa nikdy nevynorili. Tu je prvá: Vyhráme túto vojnu? Čo myslíš, vojačik?

Vojak: Pán generál, preboha, pán generál! Ja predsa nemyslím, ja som vojak.

Generál: Ale čo by si si myslel, keby si myslel?

Vojak: Ojjoj! Pán generál, pán generál, keby som myslel, tak by som si možno pomyslel, že túto vojnu by sme mali vyhrať. Už aj preto, že minulú sme prehrali. Ale predtým, pravda, sme jednu vyhrali. Bral by som však aj remízu. A je tu ešte jedna veľmi závažná vec, pán generál, strašne závažná vec je to. Aké bude počasie. Ak začne vietor šľahať od severu, je beda nepriateľovi. To si aspoň myslím ja.

Generál: Myslíš, vojačik?

Vojak: Dovolili ste mi, pán generál, a tak som si dovolil. Nepriateľovi navlnnú zbrane a kým ich na slnku usuší, my už dávno budeme za horami.

Generál: Pôvodne to bola moja myšlienka, vojačik.

Vojak: Pán generál, tá aj navždy zostane vašou.

### Scenkę kończy kwestia Generała:

Generál: Vojačik, dofajčiť, domyslieť! Pozor, vpravo vbok, pochodom chod!<sup>15</sup>

Konstrukcja postaci przypomina postaci-role z *commedia dell'arte*, z tą wszakże różnicą, iż w kolejnych scenach Generał nie musi być tym samym Generałem ani Żołnierz tym samym Żołnierzem. Oprócz braku fabuły mamy więc do czynienia z niespójną strukturą postaci.

Brak fabuły wiąże się tu również z niespójnością czasoprzestrzenną. Wszystkie scenki zostały opatrzone tytułem określającym sytuację, w jakich się odbywają: *General a vojak si čistia bagandže*, *Dvaja vojaci sedia v hrobe*, *Dvaja vojaci myslia*, *Dvaja vojaci sedia na latrine* itd., jednak wyznaczniki mikro- i makrokosmosu teatralnego nie zostały wskazane dokładniej w żaden inny sposób. Na przykład brak jakichkolwiek informacji na temat kostiumu, a przecież opis munduru mógłby posłużyć jako sygnał czasu historycznego. Ze względu na organizację czasu i przestrzeni można tu więc mówić o takiej uniwersalizacji, o jakiej pisze I. Sławińska: „[...] zdarzenia mają się grać w dwu wymiarach jednocześnie: *hinc et nunc*, ale zarazem *semper et ubique*, nieraz tylko w tym drugim wymiarze (*Huis clos*, *En attendant Godot*).”<sup>16</sup>

Tekst *Pitvy* składa się więc wyłącznie z replik postaci i praktycznie zupełnie ignoruje wszelkie inne składniki sztuki teatralnej, takie jak ruch, gest czy mimika. Postaci prowadzą z sobą rozmowę, jednak wewnętrzna

<sup>15</sup> S. Štepká: *Pitva*. Bratislava 1982, s. 5–7. Powielany tekst scenariusza inscenizacji radiowej.

<sup>16</sup> I. Sławińska: *Odczytywanie dramatu...*, s. 25.

logiczna spójność tych dialogów często ulega zaburzeniu; wypowiedzi postaci zamieniają się we wzajemnie przerywane sobie monologi, przypominające raczej rodzaj „strumienia świadomości” niż monolog tradycyjny, który ze względu na swoją konstrukcję logiczną można by nazwać „epickim”. D. Porubjaková określa takie pseudodialogi jako dualogi, J. Horecký zaś sugeruje, iż można je odczytać jako niezależne ciągi monologiczne<sup>17</sup>. Jako przykład niech posłuży scenka *Dvaja vojaci ležia v hrobe*:

**P r v ý:** Dobré ráno.

**D r u h ý:** Myslíš, že je dobré?

① **P r v ý:** Z podhľadu sa mi to tak javí. A nadhľad nám chýba.

**D r u h ý:** Aj by som si zapálev, aj hodinky nemám.

**P r v ý:** Neočut kopytá kony. Asi je už po vojne.

**D r u h ý:** Keby aspon tý cigarétle. Keby aspon tý hodinky!

**P r v ý:** Keď tu tak nykedy sedym a mám čas, a já vlastne stále sedym a mám čas, tak si vymýšlam krilla. Tutok pod lopatkáma.

**D r u h ý:** Už ich máš načisto vymyslené?

**P r v ý:** Ešte som si ich len začav vymýšľat.

**D r u h ý:** Oprobujeme si ich vymyslet spolu. Ty budeš myslieť, já budem probúvať. Pójde nám to ľahší.

**P r v ý:** Aj také malé by stačili. A keby letela gulka, hop, vyskočíš, a gulka ta netrafi.

② **D r u h ý:** A já by som bol sokol – bily vták. A letev by som za les.

③ **P r v ý:** Tam by si pozdravev mojú milú na stokrát a povedav by si jej, že hu v srdci nosím. Hned vella gully.<sup>18</sup>

Wyróżniony fragment cytowanego tekstu jest przykładem takiego nie-spójnego dialogu. Do tekstu wnosi autentyzm, gdyż przecież w realnym świecie nie wszystkie rozmowy są w całości i do końca logicznym dialogiem. Jednak czynnikiem najbardziej wpływającym na autentyczność wypowiedzi jest w *Pitvie* język, jakim mówią postaci. Jest to mieszanina różnych stylów: oprócz literackiego, także stylu potocznego, urzędowego i gwary, czasem przeplecionych cytatami pieśni, porzekadeł lub przysłów ludowych. W zacytowanym fragmencie pierwsza wyróżniona wypowiedź stanowi przykład stylu urzędniczego, druga i trzecia są parafrazą ludowej pieśni. Ta mieszanina stylów nie tyle pełni funkcję charakteryzującą postaci, ile jest czynnikiem autentyzmu ich wypowiedzi, a w połączeniu z uniwersalizacją czasu i przestrzeni powoduje uniwersalizację znaczeń: wywołując efekt komiczny, pozwala równocześnie na odsłonięcie bezsensu i absurdu rzą-

<sup>17</sup> S. Štepka, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo (alebo Správa o dedinských poštároch)*. Bratislava 1985, s. 9; J. Horecký: *Štruktúra umeleckého textu Štepkovho Jááánošiiika*. „Kultúra slova” 1987, nr 3. Cyt. za: „Bulletin č. 7. Tematický bulletin Radošinského naivného divadla na tému jazyk a reč RND”, Bratislava, 1987.

<sup>18</sup> S. Štepka: *Pitva...*, s. 11.

dzących światem, o którym mowa. Jeśli jednak znaczenia przenoszone są już w formie słownej tekstu, co znaczyłoby, że tworzywem najważniejszym jest słowo, to wówczas możemy uznać walory literackie takiego tekstu. Jednocześnie jego niespójność, nieostateczność świadczyłyby o tym, iż wymaga dookreślenia w formie inscenizacji, czyli że jest od tej inscenizacji uzależniony. Należy się również zastanowić, co jest elementem scalającym ten tekst. W przypadku *Pitvy* odpowiedź jest znana: tym, co wiąże tekst w całość, jest temat – egzystencja żołnierza – poddawany w kolejnych scenach modyfikacjom; sposób bycia, mentalność, życie codzienne. Drugim elementem łączącym jest forma dialogu.

Podobnie skonstruowane zostały teksty dwóch następnych inscenizacji – *Z duba padol oddychol si* (1968) i *Prŕŕ* (1969). W *Z duba padol...*, oprócz dialogu i piosenki, w scenariuszowym montażu pojawia się nowy element strukturalny – epicki monolog, tworzący osobną część tekstu, tzw. scenę. Wszystkie sceny znów nie są związane fabułą, każda z nich porusza też inny temat z życia współczesnej rodziny oraz stosunków międzyludzkich w społeczeństwie. S. Štěpka odchodzi zatem od podporządkowania wszystkich części tekstu jednemu konkretnemu tematowi na rzecz wielotematowości, przy czym dobór tematów nie jest jednak zupełnie przypadkowy i nie sprawia wrażenia niezrozumiałego chaosu. Dobór takich właśnie tematów z życia współczesnego człowieka jest zarazem realizacją tego z postulatów teatru autorskiego, który mówi o poszukiwaniu tematów wspólnie interesujących widza i twórcę teatralnego. Nadto w *Z duba padol...* następuje dalsza dezintegracja postaci, które w scenariuszu określone są jedynie literą lub zaimkiem On, Ona. Pod tym względem jeszcze dalej idzie tekst *Prŕŕ*, gdzie postaci oznaczono jedynie kolejnymi cyframi. Tematycznie *Prŕŕ* jest kontynuacją sztuki poprzedniej. Tak więc w pierwszym okresie istnienia radoszinskiego teatru forma tekstu, na podstawie którego powstawały kolejne inscenizacje, jest z całą pewnością scenariuszem tylko w niewielkim stopniu unowocześniającym „prakomórkę scenariusza teatralnego” – jak pisze Z. Raszewski – tj. klasyczny grecki zapis inscenizowanego tekstu<sup>19</sup>. Kwestie wypowiediane przez aktorów w starożytnych sztukach nie były rozbite na wypowiedzi postaci, nie stosowano też żadnych didaskaliów. W tekstach S. Štěpki również brak didaskaliów, a jedynie kwestie w dialogach czy monologi są przypisane poszczególnym postaciom.

Drugi typ tekstów S. Štěpki charakteryzuje się mniej lub bardziej spójną fabułą. Pierwszym tekstem tego typu był *Jááánošiiik*, jeden z częściej analizowanych i publikowanych utworów artysty<sup>20</sup>, będący podstawą le-

<sup>19</sup> Por. Z. R a s z e w s k i: *Teatr w świecie widowisk...*, s. 36–38.

<sup>20</sup> *Jááánošiiik* znalazł się we wspomnianym bibliofilskim wydaniu tekstów S. Š t ě p k i: *Radošinské naivné divadlo...* oraz w miniantologii współczesnego dramatu słowackiego zatytułowanej *Päť súčasných hier*. Bratislava 1987.

gendarnej już dzisiaj inscenizacji Radošinského naivného divadla, której prapremiera odbyła się w 1970 roku. Składa się on z ekspozycji – narodziny Janosika – i dziewięciu obrazów – epizodów z życia zbójnika i jego rodziny, oddzielonych piosenkami, na ogół swobodnie korespondującymi z tekstem wypowiedzi. Całość zamykają klamrą *Prolog* i *Epilog*, rozgrywające się we współczesnym szpitalu psychiatrycznym. W *Jááánošiiku* brak akcji o klasycznym fazowym przebiegu. Począwszy od obrazu *Zlatým povojníčkom bola povijala*, przedstawiającego narodziny Janosika, przez rozwinięcie w obrazach *Keby slnko znalo; No pride, i prist' musí; Listoček trojrohý; Smrt' Janošikova; Malá čiastka zeme; Tečte slzy, prudmi tečte*, które opisują życie rodziny „dobrego zbójnika”, po obraz *Kohos' Jánošík na paloš načiara*, w którym ukazany jest Janosik jako zbójnik, zdarzenia można uszeregować w pewien chronologiczny ciąg, odpowiadający w ogólnym zarysie fabule ludowej legendy<sup>21</sup>, w tej jej części, która opowiada o przyczynach podjęcia przez Janosika zbójnickiego rzemiosła. Jednak poprzeczający ostatni z wymienionych obraz *To sa, chlapi, to sa*, w którym Janosik występuje jako adept sztuki aktorskiej bez powodzenia zdający egzamin do szkoły teatralnej, rozbija fabularną ciągłość, a równocześnie burzy strukturę postaci tytułowego bohatera, który raz jest zbójnikiem, romantycznym bohaterem narodowym, raz wiejskim młodzieńcem – kandydatem na przyszłego aktora, a w *Prologu* i *Epilogu* – pacjentem szpitala psychiatrycznego i zarazem aktorem dwuosobowego teatryku amatorskiego. Podobnie niespójną konstrukcję ma postać Uhorčika, także raz zbójnika, a raz chorego psychicznie aktora amatora. Inne występujące w tekście postaci również nie stanowią zwartych struktur. Jako role postaci te mogą, a nawet – jak wynika z didaskaliów – powinny być realizowane przez tych samych aktorów, jeden aktor gra kilka różnych postaci, ale o ich dekonstrukcji decyduje specyficzny język ich wypowiedzi, stanowiący mozaikową mieszaninę różnych stylów: literackiego, potocznego (gwara), propagandy komunistycznej, administracyjnego i innych. W wypowiedzi te wplecione są cytaty ze słowackiej poezji (A. Sladkovič, P. Országh-Hviezdoslav), przysłowia i porzekadła, fragmenty pieśni ludowych i popularnych piosenek estradowych itd. Ta mieszanina stylów powoduje, że *modus* egzystencji postaci ulega rozdzieleniu: są one zarówno figurami z ludowej legendy, jak i typowymi reprezentantami współczesnej rzeczywistości. Tym samym rozszczepieniu ulegają płaszczyzny przestrzeni i czasu, *Jááánošiik* bowiem „rozgrywa się” zarazem w XVIII wieku i współcześnie, specyficzny język, jakim operują postaci, sprawia, że

<sup>21</sup> V. Marčok twierdzi, iż w *Jááánošiiku* brak „jakiegokolwiek fabularnej spójności”. Por. V. Marčok: *Postmoderné črty...*, s. 36–43. Bliższa prawdy jest jednak D. Porubjaková, która konstatuje: „Celou hrou sa vinie dej, ktorý je však minimálny, často skrytý, čo umožňuje autorovi rozličné slobodné regresie a exkurzy.” S. Štepká, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo...*, s. 3.

przywołane realia sprzed 200 lat ulegają uwspółcześnieniu, wypowiedź o przeszłości staje się czytelną aluzją do teraźniejszości. Oto kilka przykładów:

M a m i ě k a: Zavše si musím položit' otázku, dcéra moja: naozaj robíme na panskom tak, ako sa má? Robíme celých osemnásť hodín? Nedalo by sa i viac? Ved' chvíľu aj spievame. Nemohli by sme o takých osem až desať hodín robiť viacej? Robíme iba šesť dní a siedmy svätíme. Nemohli by sme pracovať takých tridsaťšesť dní v mesiaci a zvyšok svätit'! A čo **poriadok na pracovisku**? Zavše veru nemáme batôžky na pravom mieste. Tak veru. Porozmyšľajme niekedy o tom.<sup>22</sup>

albo

H e l e n a: A ten Jurko nie a nie prísť.  
O t e c: Asi zasek meškajú kone.  
M a m i ě k a: Predsa mohol ísť plnokrvníkom.  
O t e c: To je ráz tak drahé. [...]  
H e l e n a: Ach Jurko, keby si už bol len čím prv prišiel!  
M a m i ě k a: Aj otecka by si vyspovedal, bolo by to lacnejšie.  
H e l e n a: Juj, mám mu toľko toho hovoriť! O mne, o **našom kolektive**, o našom slube umyvať si ruky aj dvakrát do týždňa. O novej piesni, čo sa teraz všade spieva – Ricom picom.<sup>23</sup>

albo

U h o r ě í k: D'uri, tak sa mi vidí, že dačo vidím. Ale teba stále nevidím.  
J á n o š í k: Tam som bol – a už som tu. No do spevu mi nie je.  
U h o r ě í k: Preboha, ako to vyzeráš? Kde máš zbrane, čo sme vyfasovali? Kde máš šabl'u?  
J á n o š í k: Tam som ju hodil.  
U h o r ě í k: Nemyslíš takú! **Nesleduješ terén**, nie si **vždy pripravený**. Preboha, už idú grófký, skry sa. Stoj, bohu dušu a nám dukáty. A ty, stará, **občiansky preukáz!**<sup>24</sup>

Wszystko, co dzieje się w *Jááánošiiiku*, dzieje się praktycznie wyłącznie w sferze słowa, zdarzenia przeważnie nie rozgrywają się „na oczach widzów”, lecz są relacjonowane przez postaci, jednak dialogi te, podobnie jak to było w *Pitvie*, znów często pozbawione są logicznej spójności, stając się jakimiś *quasi-dialogami* utworzonymi z faktycznych monologów:

I. M a m i ě k a: Štyroch synov som porodila a na týchto prsiach odchovala, aha! Svet mi ich výrval, a preto toho posledného si nedám!

<sup>22</sup> S. Š t e p k a: *Jááánošiiik*. In: *Pät' súčasných hier...*, s. 17.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 323.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 336.

Tobôž nie k zbojnikom. Slabé platy, a potom tá daň, čo musia za zbojníctvo platiť.

II. S a m o: Majerčík, Romančík, Ilčík a Filčík sú už tam: Roboty vraj majú na roztrhanie. A vôbec hory sa len tak hemžia zbojníkmi. Už ani pomaly nebude mať kto robiť. Minule vraj drevorubači odpílili v lese zbojníka, čo chodil za horárovou dcérou. Horárova dcéra potom plakala a hovorila, že nemal byť poleno.

III. A n i č k a: I keď ťa na čas stratím a naša láska sa stane skúšanou, predsa hovorím: počúvni hlas nášho srdca.

I. M a m i č k a: Štyroch synov som mala a svet zlostný, neúprosný mi ich výrval. Ale toho piateho si nedám. Už máme v rodine dosť hrdinov – štyroch. Ten piaty, preboha, nech je normálny človek.

II. S a m o: Hrajnoha sa toľ zastavil v krčme. Vraj stále sa pasuje s biedou, a tak by to chcel skúsiť s nejakým silnejším chlapom...

III. A n i č k a: Každé dievča má už svojho chlapca v horách len ja nie. Každá hovorí: mne môj priniesol náušnice, mne brazoletňu, mne klobúk, mne čižmičky. A ty nič. Váhaš, za nos ma vodiš. Tak sa veci majú.<sup>25</sup>

*Jááánošiík* zatem jako dramát jest tekstem specyficznym, który przez wewnętrzną dwoistość czasu i postaci przedstawionego świata może być uznany za tzw. dramát poetycki, o którym I. Sławińska pisze: „[...] dramát poetycki nie uznaje odtwarzania drobnych odcinków życia dla nich samych, protestuje przeciw sztuce, która miałyby być tylko historycznym zapisem jednego środowiska, jednej epoki, jednego życia”, a „dwupłaszczyznowość oznacza zarówno dwa plany rzeczywistości, jak i dwa pokłady znaczeń: historyczny i uniwersalny. [...] Dwupoziomowość dramatu poetyckiego oznacza po prostu istnienie dwóch zakresów odniesienia: obok przedstawionego wycinka życia istnieje wielka perspektywa na całą ludzkość. Losy bohaterów to przesłanki prowadzące do pewnych wniosków – ale wnioski odnoszą się do tej wielkiej, drugiej płaszczyzny. Dlatego też mówimy, że dramát poetycki nie jest dosłowny. I dodajemy często: metaforyczny.”<sup>26</sup> *Jááánošiík* może być odczytany jako metafora o wymuszonym bohaterstwie i o nadużywaniu mitu<sup>27</sup>, zwłaszcza że tytułowy bohater w obrazie *Tečte szly, prudmi tečte* mówi:

J á n o š í k: A kde mám ist? Ja mám byt chlap, ja mám byt hrdina? Ja mám byt vzor?! Vy sa budete doma vyval'ovat v duchnách – a ja zatiaľ prídem

<sup>25</sup> Ibidem, s. 329–330.

<sup>26</sup> I. Sławińska: *Ku definicji dramatu poetyckiego*. W: E a d e m: *Odczytywanie dramatu...*, s. 52, 56.

<sup>27</sup> Jest to tylko jedno z możliwych odczytań tekstu. Wiele zawartych w nim odniesień do współczesności pozwala również na interpretację *Jááánošiíika* jako satyry na różne zjawiska naszych czasów, w tym także na skostnienie rządzonego przez frazes i slogan języka. W źródłach słowackich tekst ten jednogłośnie postrzegany jest jako satyra na nadużywanie mitu.



o obličky! Ja nechcem byť hrdina, chcem sa využiť za normálneho človeka... [...] Nechcem vojsť do čítaniek, chcem iba pekne prežiť život... [...] Tristo rokov bude zo mňa žiť táto literatúra – a ja ani tridsať... Nechcem vojsť do histórie s guľkou medzi lopatkáma. Radšej pri maminej sukni, alebo v robote, s lopatou a vidlami vojsť do života. To šanca, ktorá má logiku a význam, čistá a múdra, ktorej verím a dôverujem...<sup>28</sup>

Dwupłaszczyznowość tego tekstu S. Štepki odbieranego jako lektura widoczna jest także w nielicznych w *Jááánošiiiku* didaskaliach:

Mamička: (po chvíli váhania vezme z pitvora pušku, s literárnym gestom ju podáva Jurajovi Jánošíkovi). Chod'!!!<sup>29</sup>

albo

Drab: (odíde zo scény priamo do povinného čítania)<sup>30</sup>.

Didaskalia, ktoré v tradycijnom dramacie zawierajú szczegółowe wskazówki dla teatralizacji tekstu, w utworze S. Štepki jeśli już są, to niekonkretne i ogólnikowe, albo też pozostawiają aktorom i scenicznym realizatorom wiele możliwości do wyboru, zarówno w zakresie gestu, ruchu, wyglądu postaci, jak i miejsca scenicznego. Oto kilka przykładów:

Helen: (číta, píše, prepisuje, škrtá, diktuje a čo príde)<sup>31</sup>

lub

Uhorečík: (mimoriadne nežne šantí, **improvizuje**, spieva, **žaluje sa**, ale najmä čaká na svojho kapitána uprostred javiskovej lúky).<sup>32</sup>

Jánošík: (zahvízda, zakrpčí, zaujúka, rozkašle sa).<sup>33</sup>

Uhorečík: (prijíma, eviduje, značkuje, zapisuje).<sup>34</sup>

(Jánošík odchádza za svojím poslaním priamo po žltej značke, čo šikovne využije **reprezentatívne krojovaná Anička** na svoj krehký dievčenský popevok).<sup>35</sup>

Można powiedzieć, że tekst ten spełnia walory dramatu: w lekturze nie traci znaczeń, a nawet zyskuje znaczenia uzupełniające dzięki niemożliwym do realizacji scenicznej didaskaliom. Zarazem niewiele w nim infor-

<sup>28</sup> S. Štepka: *Jááánošiiik...*, s. 330–331.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 330.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 371.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 320.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 336.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 337.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 331.

macji technicznych, które byłyby sygnałami dla teatralizacji. Z punktu widzenia teatru tekst ten nie jest więc „skończony”, lecz wymaga uzupełnienia, dopracowania, „dokończenia” w trakcie inscenizacji. W ten sposób otwierają się możliwości „uzupełnienia” sztuki przez aktorów, aktorskiej interpretacji. Wiadomo także, iż w zamysłu autora tekst ten miał być właśnie scenariuszem: powstał zgodnie z regułami, o których pisze J. Kovalčuk, to znaczy w ciągu dwóch tygodni wspólnego pobytu członków teatru w górskim schronisku.

W podobny sposób jak *Jááánošiiik* skonstruowany został także drugi z najpopularniejszych tekstów S. Štepki – *Človečina*. Prapremiera teatralna miała miejsce w 1971 roku, inscenizacja przetrwała w repertuarze radoszinskiego teatru 16 lat. I tu, podobnie jak w *Jááánošiiiku*, brak tradycyjnej akcji, choć niktła fabuła nie jest już tak trudno uchwytna. Tekst *Človečiny* składa się z czterech oddzielonych piosenkami części, pokazujących epizody z życia przeciętnej współczesnej rodziny, którą tworzą: Babcia, Matka, Ojciec, Córka i Syn. Osią zdarzeń jest plan pozbycia się przez młodszych członków rodziny wiekowej Babci, którą zamierzają oddać do domu starców, przy czym utrzymują staruszkę w nieświadomości, wmawiając jej, że wyjedzie do teatru. Oczekiwanie na samochód z domu starców, który ma przyjechać po Babcie, trwa cały rok. Wreszcie przyjeżdża on w momencie, gdy Babcia umiera. Rodzina, chcąc uniknąć kłopotu z pogrzebem, wmawia kierowcy, że Babcia tylko mocno śpi. W zakończeniu Babcia pojawia się jako anioł, wywołując u członków rodziny wyrzuty sumienia.

Sama akcja przepleciona jest jednak licznymi epizodami, czy raczej sytuacjami, które mają z nią związek tylko o tyle, o ile portretują poszczególne członków rodziny i pokazują panujące w niej stosunki. I tak już w pierwszej części *Človečiny* Babcia w obszernym monologu opowiada o swoim życiu, w części drugiej Matka i Córka rozmawiają o problemach seksualnych dorastającej młodzieży, w części trzeciej Syn parodiuje wypowiedzi Ojca, a w ostatniej Ojciec wygłasza długą „wychowawczą” mowę na temat wartości życiowych. Mimo to *Človečina* jest jednak tekstem konstrukcyjnie bardziej spójnym niż *Jááánošiiik*, a to dlatego, że brak w niej rozwarstwienia czasowego, które jest jednym z zasadniczych elementów poprzedniego tekstu. Zadecydował o tym wybór tematu: inspiracją tematyczną *Jááánošiiika* jest historyczna legenda, tematem *Človečiny* zaś – wyłącznie współczesność, ukonkretniona w obrazie typowej rodziny. Zdarzenia *Človečiny* rozgrywają się w jednolitym czasie i przestrzeni – wszystko odbywa się od Nowego Roku do Bożego Narodzenia w tym samym pokoju rodzinnego domu. Zachowana jest również jedność postaci – w całym tekście występują te same postaci skonstruowane jako typy, które niczego nie przeżywają, a jedynie relacjonują zdarzenia ze swojego życia. Ich wypowiedzi znacznie częściej niż w *Jááánošiiiku* sformułowane są jako monologi, które jednak, tak jak dialogi, wykazują brak logicznej

spójności, a to za sprawą języka, jakim operują postaci w swoich replikach. Język ten znów stanowi stylistyczną mozaikę, tym razem funkcjonującą też jako element charakterystyki postaci. I tak Ojciec posługuje się mieszaniną stylu urzędowego i *quasi*-naukowego, co powoduje, że jego repliki zupełnie nie przystają do sytuacji, w jakich je wygłasza, a chwilami zamieniają się w pozbawiony sensu potok słów. Oto, w jaki sposób poucza swoje dzieci, komentując ich uwagi na temat rodziny:

O t e c: Dovoľte aj mne povedať pár myšlienok k tomu, čo tu už bolo povedané. Čo sa týka základných istôt, ako tu správne vo svojom vystúpení poznamenala mamička (hniezdočko, piesoček, polievočka, mištička a podobne) sú ony istotami, povedal by som, osnovnými zárukami nášho bytia. Podporujem túto myšlienku a dávam na uváženie aj moju myšlienku, či zásadu (nekrič hop, kým ti nepreskočí) neobohatí o sloganovo-športový termín: Nekrič hop, raz-dva, kým ti nepreskočí raz-dva; termín by nadobudol na väčšej údernosti a zrozumiteľnosti. A mal by lepší dopad. Ergo, čo sa týče poznámky nášho syna, myslím si, že v niektorých ukazovateľoch nesmieme byť úzkoprsí, centimeter sem – centimeter tam pri chôdzi sliepky nemôže byť rozhodujúci. Lebo my sa vlastne nemusíme, ba povedal by som, musíme, všakáno, pozeráť na sliepku, ale na to, čo je dominujúce, na finálny výrobok, áno, na vajcia. Pozoruhodné bolo vystúpenie našej dcéry. Niektoré jej myšlienky, ktoré tu stolovala pri charakteristike rodiny, znesú aj prisnejšie medzinárodné odborné kritériá a – povedal by som – že v nich abstrahuje širšie empirické poznanie problému rodiny a jej vnútornej dimenzie a samotnej entity v nej. Ja by som mal zatiaľ len toľko.<sup>36</sup>

Podobnie we wspomnianym dialogu Matki z Córką, w którym w odpowiedzi na pytania Córkі Matka cytuje fragmenty poematu A. Sladkoviča *Marina*:

D c é r a: Mamička, šťastlive som sa dožila rokov, kedy sa predο mnou iba s veľkou námahou utajujú isté skutočnosti. Ergo, treba ísť s pravdou von. Mamička, ako je to s tými bocianmi?!

M a t k a: **Ach, mladost'. Mladost' je prirodzená túžba živá po kráse**, eventuelne je hlas nebeský v zemskom ohlase, je nepokoj duše svätý, ako zvykol hovorievať strýčko Bandy Andráš zo Sládkovičova. Mladost' je už taká, večne nepokojná, hľadajúca, hladkajúca. Vždy je proti konfekciám, a to je na nej veľmi sympatická črta. Škoda, že jej na viac nezvyší sil. Ale vraťme sa k tvojim intímnym problémom. Prosím, máš slovo.<sup>37</sup>

Córka zaś często używa stylu urzędowych sprawozdań; w taki sposób podsumowuje miniony rok w ostatniej części *Človečiny*:

D c é r a: Tohto roku mám za sebou tieto prípady: 1. Babička (vydýchnutie, usmrtenie, pochovanie), 2. Maturita (obávanie, skúšanie, ožieranie), 3. Miro (vy-

<sup>36</sup> S. Š t e p k a: *Človečina*. Maszynopis autorski, s. 12.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 14.

svetľovanie, ukazovanie, prevádzanie), 4. Fero (ukazovanie, predvádzanie, prevádzanie), 5. Jaro (prevádzanie, prevádzanie, prevádzanie). Bol to ťažký rok. Ale to najťažšie mám už za sebou.<sup>38</sup>

Wprowadzenie do tekstu licznych monologów powoduje, że zdarzenia w znacznej mierze są przez postaci relacjonowane i poza słowem niewiele się tu dzieje. Nadto duża ilość długich wypowiedzi jednej z postaci wpływa na zachowanie się na scenie pozostałych. *Človečina* jednak projektuje je w minimalnym stopniu; didaskaliów w tekście jest równie niewiele, jak w *Jááánošiiiku* i sposób zachowania się postaci milczących podczas wygłaszania monologu przez inną z nich właściwie nie jest w tekście zaprojektowany, z wyjątkiem postaci Matki, o której z didaskaliów wiadomo, że rozmawiając z Córką nieustannie robi na drutach, przy czym czynność ta jest elementem charakteryzującym postać. Brak projektu gestu scenicznego postaci stwarza konieczność dopełnienia tekstu podczas jego teatralizacji, z wyjątkiem początkowego i końcowego fragmentu, które są scenkami pantomimicznymi:

I. Herci vynášajú na scénu stôl, stoličky, na stôl prestrú obrus, potom prinesú fl'au, poháriky a na stole urobia úpravu, ktorá má pripomínať prehýrenú noc: z fl'au odlievajú na obrus alkohol, rozhadzujú koláče a mäso. Nakoniec obdobne upravujú aj seba: strapatia si navzájom vlasy, trhajú na sebe košeľe a kravaty. Všetci sa usmievajú. Syn medzitým priniesol husle a na okraji scény vyludzuje mimoriadne falošne tóny. Zavše sa niektorý pri ňom zastaví, syn vyplazi jazyk a za peknú hru dostane kocku cukru. Na záver, keď skončia prácu, všetci sa uklonia. Syn hrá ďalej na husliach; keď po chvíli zistí, že ostatní zo scény odišli, vyplazi jazyk a čaká na kocku. Keďže mu ju nikto nedáva, hlúpo sa usmeje, ukloni sa a odíde zo scény.<sup>39</sup>

II. Všetci spievajú pesničku Zima, zima tu je, iba otec družbovským hlasom nôti Tichú noc. Do ich hlučného spevu zaznie zvonku výrazný zvuk klaksóna v aute. Rodina uteká kamsi bokom za čudným zvukom. Vtedy ticho a dobrácky vkĺzne na scénu babička. Má anjelské šaty a husacie krídla pod pazuchami. Príde na proscénium, hlboko sa pokloní a rýchlo sa vytratí zo scény. Jej prítomnosť a odchod tuším zaregistrovala aj naša rodina. Pustí sa utekať za babičkou. Iba podnapitý otec zostane na scéne sám a nechápavo sa obzerá na všetky strany. Kdesi v neskutočne vidí čosi tajomné a stratené, chce ísť za tým, ale zrazu zacíti dačo na sebe. Zastane, zháči sa.<sup>40</sup>

Choć obydwie sceny operują gestem (ruchem) jako najważniejszym tworzywem, dla całości tekstu ich znaczenie jest różne; obraz końcowy ściśle wiąże się z treścią *Človečiny* i stanowi jej integralną część, początek zaś to swoiste preludium, które – podobnie jak *Prolog* i *Epilog* w *Jááánošiiiku* – „alibizuje” zasadniczy tekst<sup>41</sup>, a zarazem odsłaniając kulisy teatru stanowi pomost między światem realnym a rzeczywistością przedstawioną w tekście.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>41</sup> Określenie V. Marčoka. Por. I d e m: *Postmoderné črty...*, s. 38.

Zatem w *Človečenie* obok słowa w większym zakresie pojawia się także ruch, ale słowo wciąż pozostaje tworzywem najważniejszym. Całość tekstu z minimalną akcją, jednością czasu i miejsca, a nade wszystko z typowymi postaciami Matki, Ojca, Syna, Córk i Babci rozgrywa się wyłącznie współcześnie i choć jako obraz rodziny sztuka może być uznana za współczesny moralitet, nie ma wszak ponadczasowego wymiaru zdarzeń, typowego dla dramatu poetyckiego.

*Človečina* powstawała też w nieco odmienny od *Jááánošiika* sposób; warstwa słowna nie była już bowiem w tak dużym stopniu współautorska. M. Markovič tak oto wspomina pracę nad tą inscenizacją: „Ako sa píše v dobovom bulletine, desať dní písal Štepka text, desať dní vznikali pesničky, desať dní sme skúšali a potom [...] sme s *Človečinou* vyrazili do sveta.”<sup>42</sup>

W twórczości S. Štepki *Jááánošiik* i *Človečina* stały się wzorem dla dalszych utworów artysty. Wszystkie następne teksty wykazują podobną budowę, co implikuje również podobne do nich podejście w trakcie ich scenicznej realizacji. Wiadomo, iż niektóre z tych tekstów były ogólnikowe do tego stopnia, że wymagały dramaturgicznego opracowania (*Čierna ovca*, *Pavilón B*, *Nebo*, *peklo*, *raj*, *Ženské oddelenie*, *Lod' Svet*, *Vygumuj a napiš*), przy czym dramaturgiem większości z nich był Martin Porubjak), inne zaś były w trakcie teatralizacji wielokrotnie zmieniane, i to nawet w dużym stopniu (*Nebo*, *peklo*, *raj*, *Kúpeľná sezóna*). Obydwie sztuki – *Jááánošiik* i *Človečina* – stanowiły zdecydowany przełom w pisarstwie artysty, przede wszystkim dlatego, że ich tekst w dużej mierze różni się od pisanych poprzednio oraz zapoczątkowuje nowy rodzaj inscenizacji i ich słownej podstawy. Artysta odchodzi tu od kabaretowego montażu scenek i piosenek na rzecz ściślejszego powiązania z sobą poszczególnych części tekstu przez postać lub akcję, zachowanie jedności czasu (rzadziej przestrzeni). Generalnie jednak wszystkie teksty S. Štepki wykazują pewne cechy wspólne, mianowicie:

- 1) skłonność do rezygnacji z fabuły, od jej ograniczenia, szkicowości aż po zupełny brak;
- 2) dekonstrukcja lub typizacja postaci;
- 3) częste przywoływanie makrokosmosu teatralnego – relatywnie wiele zdarzeń jest widzowi przedstawianych przez relacje postaci, tylko nieliczne zaś są unaocznione, dzieją się w mikrokosmosie scenicznym;
- 4) w strukturze słownej częsty monolog, ze względu na mieszanie stylów pseudodiolog o rozbitej łączliwości logicznej, nieliczne i „nieteatralne” didaskalia;
- 5) niekompletność w zakresie projektu teatralizacji, otwarcie tekstu na jego inscenizację;

<sup>42</sup> M. Markovič dla czasopisma „Popular-revue” 1983. Cyt. za: „Bulletin č. 11. Tematický bulletin Radošinského naivného divadla. Pesničky v RND”, Bratislava, 1989, s. 20.

6) wielowarstwowość i mozaikowość zarówno pod względem języka, jak i pozostałych elementów struktury tekstu, co prowadzi do wielości i różnorodności możliwych odczytań;

7) piosenka jako równoprawny z pozostałymi element strukturalny tekstu (i jego inscenizacji).

Ten ostatni składnik jest zresztą tak charakterystyczny dla tekstów S. Štepki, że już przy pobieżnej lekturze daje się zauważyć jako ich wspólna cecha. Z jednym wyjątkiem, którym jest – *nomen omen* – *Čierna ovca*, która właśnie ze względu na brak piosenek uznana została za najbardziej tradycyjną w swej konstrukcji, rzecz by można: najbardziej „dramatyczną”. Brak piosenek sprawił, iż ciągłość akcji, która w *Čiernej ovcy* ma charakter niemal kryminalno-detektywistyczny, gdyż jest historią poszukiwań autora anonimu szkalującego dyrektora szkoły, jest tu wyraźniejsza niż w innych tekstach, chociaż podobnie do nich składa się wyłącznie z dialogów, znów z reguły dwóch osób. Z klasycznych jedności *Čierna ovca* zachowuje zdecydowanie jedność czasu i jedność miejsca, tu precyzyjnie określonych: popołudnie w dniu nauczyciela w szkolnym pokoju nauczycielskim. Pojawia się też pozasceniczny czas i przestrzeń, na przykład gdy mowa jest o prywatnym życiu postaci sztuki. Inaczej też niż w *Pitvie*, *Jááánošiiku* czy *Človečenie* skonstruowane są postaci: konkretne, wyposażone przez autora w określone cechy charakteru, to już nie tylko typowo scenariuszowe role, ale – przynajmniej niektóre z nich: nauczycielka języka słowackiego Jana, nauczyciel wychowania fizycznego Milan, zastępca dyrektora Španík – osobowości, co według przywoływanej już wcześniej I. Sławińskiej jest cechą dramatu. Również odmiennie ukształtowana jest w *Čiernej ovcy* językowa warstwa replik: wszystkie postaci mówią językiem literackim, w którym brak wyraźnego zróżnicowania stylistycznego, jak to miało miejsce w innych tekstach S. Štepki. Wyjątek stanowią Wožný (Školník), którego repliki zapisane zostały gwara, oraz Darina, opiekunka szkolnej organizacji pionierskiej, której styl wypowiedzi jest mieszaniną języka literackiego i propagandowych sloganów. Podobnie skonstruowane są w niektórych sytuacjach repliki Feketego, nauczyciela historii, który jest przewodniczącym szkolnej organizacji związkowej, i Dyrektora, ale dotyczy to tylko tych momentów, w których postaci te z racji swych funkcji wygłaszają przemówienia do pozostałych osób sztuki. Generalnie więc tekst ten najbliższy jest tradycyjnemu dramatowi i dlatego też najszybciej doczekał się inscenizacji przez inny teatr, nie tylko radošinski.

Przyjmując, iż jedną z cech scenariusza jest to, że powstaje on na użytek konkretnego teatru i konkretnego przedstawienia, tym samym możemy przyznać, iż *Čierna ovca* stała się pierwszym tekstem Štepki, który przestał być scenariuszem, a stał się dramatem. W całej twórczości tego artysty *Čierna ovca* stanowi jednak wyjątek; po niej bowiem S. Štepká powrócił do tej formy scenariusza, którą zaproponował w *Jááánošiiku*.

Wróćmy jednak do piosenki, której do tej pory niewiele poświęciliśmy uwagi, a która jest niezwykle istotnym składnikiem struktury tekstów S. Štěpki<sup>43</sup>. I. Osolobě w książce zatytułowanej *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* pisze, że śpiew lub taniec pojawiają się w teatrze jako motywowane odpowiedniki monologów (wynikają z treści sztuki) lub niemotywowane w formie przerywnika, czyli tzw. numeru. Numer w zasadzie nie pojawia się w tragediach, częściej występuje w komediach czy widowiskach typu wodewil lub kabaret, a zatem w tzw. teatrze rozrywki. Numer sam w sobie ma służyć szeroko rozumianej zabawie; po to wprowadza się go w przedstawienie, dlatego też istotą numeru najczęściej jest dowcip<sup>44</sup>.

Omawiając strukturę tekstów S. Štěpki wspomnieliśmy, iż kolejne sceny – można tu mówić o pewnej zasadzie widocznej (z nielicznymi wyjątkami) we wszystkich sztukach artysty – oddzielone są od siebie piosenkami, które z reguły nie są sytuacyjnie umotywowane. Są to więc tzw. numery. Ich proveniencja jest tu oczywista; artysta przyznaje się do fascynacji teatrem małych form, który wykorzystuje zasadę składanki (piosenka, monolog, skecz, klaunada, kuplet), czerpiąc z doświadczeń kabaretu, rewii, *variétés*. Piosenki są obecne we wszystkich inscenizowanych przez radoszinski teatr tekstach S. Štěpki. Jedyne wyjątek stanowi wspomniana już *Čierna ovca*. Właśnie przykład *Čiernej ovce* świadczy, iż piosenka u S. Štěpki jest czynnikiem (jednym z czynników) rozbijającym ciągłość fabuły czy dialogów; stanowi więc samodzielną część tekstu, wyodrębniającą się z całości przez fakt, że napisana jest mową wiązaną. W niniejszym rozdziale rozważana jest kwestia tekstu-scenariusza, a nie kształt inscenizacji, dlatego też skupimy się tutaj wyłącznie na warstwie słownej piosenek, choć bezsprzecznie znaczenie piosenki polega na „korelacji semantycznej tekstu słownego i tekstu muzycznego”<sup>45</sup>, piosenka bowiem – zwłaszcza piosenka w spektaklu dramatycznym – bywa superznakiem, czyli znakiem złożonym drugiego, a nawet trzeciego stopnia<sup>46</sup>. Jednak nad piosenką jako elementem inscenizacji, a więc łącznie z muzyką i pozostałymi czynnikami kształtującymi jej znaczenie w scenicznym wykonaniu, zastanawiać się

---

<sup>43</sup> Podkreślamy, że piosenkę w teatrze i muzykę w teatrze traktujemy osobno, choć bezsprzecznie poruszając problematykę piosenki nie sposób pominąć muzyki. Zagadnienie muzyki teatralnej w Radošinskim naivnym divadle będzie jednak omawiane oddzielnie.

<sup>44</sup> I. Osolobě: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha 1974, s. 83.

<sup>45</sup> A. Barańczak: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1983, s. 54–55.

<sup>46</sup> T. Kowzan: *Znak w teatrze*. W: *Problemy dramatu i teatru...*, s. 366. Według koncepcji T. Kowzana, znak wielostopniowy to taki, który ma kilka zazębiających się elementów znaczonych, lub taki, którego złożony element znaczony powstaje ze skojarzenia dwóch lub więcej znaków należących do różnych systemów (ibidem, s. 371). Piosenka jest przykładem znaku wielostopniowego, gdyż na jej znaczenie składają się znaki słowne i muzyczne, czasem także gest lub wygląd wykonawcy.

będziemy w rozdziale następnym. Tutaj, pamiętając o niekompletności samej warstwy słownej, potraktujemy teksty piosenek tak, jak poszczególne dialogi czy monologi, a więc zgodnie ze stwierdzeniem I. Osolsobě, że pieśń (piosenka) jest właściwie śpiewaną przemową<sup>47</sup>. Dodatkowym argumentem na rzecz takiego ich ujęcia, w przypadku przynajmniej części piosenek, może być ich balladowy, zatem epicki charakter, który w pełni odpowiada monologom – anegdotom wplecionym w treść tekstu-scenariusza.

Choć piosenki „rozrywają” spójność tekstu i inscenizacji, nie można mówić o typowo składankowym charakterze tekstów S. Štepki. Tym, co spaja piosenkę z resztą tekstu w utworach Štepki (i w jego przedstawieniach), jest bądź temat, bądź – chyba częściej – szczególna poetyka. Nim jednak przejdziemy do bardziej szczegółowych analiz, podamy kilka przykładów piosenek związanych tematycznie z tekstem sztuki.

Oto *Fór o trave z Pitvy*, której tematem – przypomnijmy – jest świat i życie żołnierza:

Často sa mi stáva,  
myslím ako tráva,  
tam kde je trať,  
Keď sa blíži k letu,  
tráva šepká vetu,  
Len kridla mať,  
človek ten však verí sláve,  
a tak sa tu vrta v tráve,  
a stále naopak,  
Pretože nám vrta v hlave,  
nepoznáme fóř o tráve,  
ktorý vie každý vták,

Parlando:

Prisnilo sa mi: stretol som pri ceste trávu a hovorím jej, trávička zelená, zelenaj sa. A tráva vraví – nezazelenám sa. A prečo? Pod chrptom cítim ktoréhosi vojačika ktorejś mamičky, ktorý toľko hopkal, až dohopkal. A teraz tu leží podo mnou, teda pod trávou, a pozerá sa mi pod sukňu. A hádaj prečo? Nevie, vravím tráve. No jednoducho preto, lebo zelená farba upokojuje zrak...

Často sa mi stáva,  
myslím ako tráva,  
keď idem spať,  
Keď sa blíži k letu,  
zaspávam na vetu:  
Len kridla mať.

W cytowanej wcześniej scenie *Pitvy* pod tytułem *Dvaja vojaci ležia v hrobe* mamy do czynienia z podobną sytuacją: człowiek marzy o tym, by



mieć skrzydła. Innym motywem jest żołnierz, który w parlando leży „pod trawą”, czyli pochowany w ziemi.

A oto inny przykład z *Jááánošiika*, który w całości jest parodią narodowej legendy o dobrym zbójniku i protestem przeciw żerowaniu na micie narodowym oraz tworzeniu pseudowartości pseudokulturalnych, czyli kiczu. Piosenka *Tango mortale*, wpisana pod koniec w tekst sztuki, łączy się tematycznie z całym utworem, stanowiąc swoisty uogólniający komentarz:

*Tango mortale*

My sme národ ešte veľmi mladý,  
čo možno vidieť aj na nás,  
Je však dosť tých, ktorých máme radi,  
a pre všetkých vždy pracuje čas,

živ bože klasikov,  
sochárov básnikov,  
my sme národ mladý,  
Umelcov národných,  
a najmä náhodných,  
aj tých čo majú len brady,

áno krištof bol iba jeden,  
nadchol Budapešť aj Viedeň,  
Bez priazne ujca,  
filmy nakrúcal,  
a ženské srdcia rúcal,  
Svet Štraussových valčíkov,  
a Dusíkových operiet,  
a hlas nežných sláčikov,  
akému tu páru niet.

Žiadne Prúdy a Olláryová,  
či na grúni Sedlák nesmelý,  
Keby som mal život začať znova,  
začnem ako Krištof Veselý,  
Zaspievam do uška,  
Ty moja Miluška,  
dám ti margaréty.  
Urob mi po vôli,  
v dedinke v údolí,  
a bozkávam ti retý.

Początkowy fragment piosenki jest zrozumiały, wyjaśnienia wymagają słowackie realia z drugiej części. Wspomniany Gejza Dusík (1907–1988) był kompozytorem popularnych operetek i piosenek typu szlagier, w których – jak podaje *Encyklopédia dramatických umení Slovenska* – wykorzystywał elementy kultury ludowej; „jeho piesne podnecovali k láske k človeku, rodnému kraju, povojnová tvorba sa cielavedome orientovala na nové etické kvality človeka”. Jest autorem około 250 piosenek, popularnością cieszyły się zwłaszcza jego tanga.

Drugi bohater piosenki Krištof Veselý (1903–1977) był śpiewakiem operowym, tenorem, występował w teatrach słowackich, węgierskich i czeskich, głównie w operetkach i komediach (wodewilach). Był także w latach przedwojennych i wojennych aktorem filmowym. Zajmował się też reżyserią w Słowackim Teatrze Narodowym (Slovenské národné divadlo – SND). Jako śpiewak i reżyser szczególnie sentymentem obdarzył utwory G. Dusíka; występował w jego operetkach, liczne z nich reżyserował. Był również wykonawcą „szlagierów” Dusíka. Te encyklopedyczne informacje zdają się dostatecznie wyjaśniać temat i parodystyczny charakter piosenki, a także aluzyjno-groteskowy tytuł *Tango mortale*.

W *Človečenie*, będącej karykaturą współczesnej rodziny i panujących w niej stosunków, znalazła się piosenka *Rodinné foto*.

*Rodinné foto*

Cvičím v izbe stupnicu a-moll,  
a brat stráži v spálni otecka,  
Prišiel totiž dneska zas na mol,  
a mať mu prehľadáva vrecká,  
Či si zamkol synček zlatý,  
na dva pády vráta?  
Áno zamkol aj podoprel,  
mamulienka,  
mamulienka zlatá,  
A ty dcérka to ako ja,  
čo nového v škole?  
Začíname od Adama,  
teda vety holé.  
A keď matka končí akciu,  
u nás v dome dlho sa svieti,  
Má nás rada a my radi ju,  
Sadá k stolu prosto odvetí:  
Ten čas letí deti zlaté,  
život je nádherný sen,  
Hajde spať je po desiatej,  
čaká na nás ďalší deň.

Zawarty w niej opis relacji między członkami rodziny stanowi jeszcze jeden, oprócz wyłaniających się z pozostałych fragmentów tekstu, portret rodziny; jest jak gdyby multiplikacją tego samego obrazu.

W twórczości S. Šteplki związek tematyczny piosenki z tekstem scenariusza nie zawsze jest tak wyraźny i jednoznaczny, jak w przedstawionych przykładach. Zdarza się, że – jak w przypadku *Tanga mortale* – piosenka niejako „w skrócie”, w skondensowany sposób prezentuje główną myśl całej sztuki; czasem jest tylko jej dopełnieniem, w formalnie – przez związek słowa z tekstem rymowanym, wiązany, a zatem bardziej poetyckim niż słowo w dialogu – odmienny, wyróżniający piosenkę z całości i dzięki

temu bardziej zwracający uwagę widza-słuchacza sposób podkreśla jej filozoficzne przesłanie.

Oprócz związków tematycznych, możliwy jest też związek przez wspólną poetykę. Piosenki, podobnie jak całość tekstu, charakteryzuje konstrukcyjna niespójność, widoczna już w budowie zewnętrznej: fragmenty mowy związanej, stanowiące właściwą piosenkę, w wielu wypadkach przerywane są fragmentami prozy – monologami, w praktyce realizowanymi jako parlando.

Również budowa rytmiczna częstokroć jest niejednolita, co dla tekstu piosenki, charakteryzującego się ze względu na jej związek z muzyką właśnie bardzo precyzyjną regularnością, nie jest typowe. Przytoczone *Tango mortale* stanowi znakomity przykład: z pięciu strof wyłaniają się trzy odmienne rytmy wierszowe, przy czym tożsamość rytmiczną wykazują strofy pierwsza i czwarta (z pewnym nieznacznym zaburzeniem ze względu na różną liczbę sylab w wersie drugim obydwu strof) oraz druga i piąta. Strofa trzecia, najdłuższa, bo – co jest raczej niezwykle w przypadku piosenki – nieparzysto-, 9-wersowa, ma swój własny, bardzo zresztą skomplikowany rytm.

Niespójności zewnętrznej towarzyszy rozwarstwienie stylistyczne, w piosenkach widoczne chyba jeszcze wyraźniej niż w całości tekstu. Elementem rozbijającym w cytowanym *Tangu mortale* są na przykład cytaty z innych piosenek (w zakończeniu). Bezpośrednia intertekstualność występuje również w samym tekście *Jááánošiiika*, który w formie aluzji często odsyła do innych utworów literackich (Holly, Sladkovič).

W piosenkach spotykamy się także z kontrastowym łączeniem stylów. Posłużmy się konkretnym przykładem:

*Zemplínska šírava*  
Zemplínska šírava,  
Slovenský oceán,  
Pri tebe, šírava,  
**komplexy nepoznám.**  
Zemplínska šírava,  
tam pri tej vodičke,  
**dýchal som z úst do úst,**  
**stopárke Aničke.**

(*Hrob lásky*, 1976)

W cytowanej pierwszej strofie piosenki mamy pomieszanie stylu ludowego (*quasi*-cytat z ludowej piosenki na początku drugiej części), poetyckie porównanie na początku, element egzotyczny w ludowej poezji – wyraz obcego pochodzenia „kompleks” – i na zakończenie niemal balladowe określenie sytuacji, w kontekście dotychczas przyjętej poetyki szokujące swą gwałtowną współczesnością i prozaicznością. Cała piosenka jest więc

przykładem zderzenia dwóch poziomów – ludowej poezji (swoisty paralelizm) i współczesnych realiów nieludowych<sup>48</sup>. Oczywiście, wywołuje to efekt parodystyczny.

Odpowiednio do tekstów sztuk piosenki cechuje również pewna niekompletność w zakresie teatralizacji. Przede wszystkim w teksty sztuk wpisane są tylko słowa piosenek, nie ma zaś zapisu melodii. Nadto w wielu przypadkach brak określenia, która z postaci miałaby daną piosenkę śpiewać, a w pierwotnym tekście sztuk piosenki (ich słowa) znajdują się na końcu, w formie **propozycji do wyboru**, w tekście zaś autor wskazuje jedynie miejsce, w którym jego zdaniem w inscenizacji mogłaby się pojawić piosenka. Zdarza się także, że ta sama piosenka znajduje się wśród propozycji do wykorzystania w kilku scenariuszach, przykładowo utwór *Fór o tráve* wszedł w skład *Pitvy* i *Jááánošiiika*, *Svadba* – w *Z duba padol*, *oddychol si* i *Človečiny*, *Len ráčte vstúpit'* – w *O čo ide* i *Pavilón B*; *Slina*, *Slzy*, *Do videnia* – w *Vygumuj a napiš* oraz *Nebo*, *peklo*, *raj*.

Piosenki wpisują się w całość tekstu scenariuszy zarazem rozbijając jego strukturę. Są więc tak samodzielnymi jego częściami, jak poszczególne dialogi czy monologi. Nie bez znaczenia jest też fakt, że podobnie jak mówione partie tekstu również piosenki pozostawiają miejsce dla artystycznej aktywności pozostałych, poza S. Štepką, członków zespołu.

Ostateczny kształt piosenka przyjmuje zatem dopiero w realizacji scenicznej, co zresztą dotyczy całości tekstów S. Šteпки i jest typową cechą scenariusza.

Wymienione wcześniej charakterystyczne dla tekstów S. Šteпки cechy uprawniają do uznania ich za scenariusze, i to scenariusze o znacznych walorach literackich, gdyż zachowują znaczenia także w lekturze<sup>49</sup>. O popularności opublikowanych utworów artysty zadecydowała zresztą uprzednia popularność ich inscenizacji. Jednak nawet opublikowane teksty te nie odrywają się całkowicie od teatru; wydawnictwa książkowe ilustrowane są zdjęciami z inscenizacji, każdy utwór opatrzony jest informacją o dacie premiery, liczbie przedstawień, wykonawcach poszczególnych ról i pozostałych członkach zespołu, którzy uczestniczyli w przygotowaniu inscenizacji. Służą więc podkreśleniu faktu, iż teksty te **najpierw** były insceni-

<sup>48</sup> Por. V. Marčok: *Postmoderné črty...*, s. 41.

<sup>49</sup> Z tego względu V. Marčok traktuje te teksty jako dramaty nowego typu o cechach postmodernistycznych. Por. V. Marčok: *Postmoderné črty...*, s. 36–43. Autor ten wspomina również, iż przez długi czas krytyka słowacka nie umiała, czy też nie chciała docenić literackości tekstów artysty, zarzucając mu, iż nie potrafi wyrwać się z nawyku pisania dla kabaretu i nie jest zdolny do napisania „prawdziwego dramatu” (ibidem, s. 36). Podobnie M. Mistrík przypomina, iż w opinii słowackiej krytyki z lat siedemdziesiątych utwory S. Šteпки miały więcej cech „tekstu do inscenizacji” niż dramatu. W tym upatruje przyczyn braku zainteresowania twórczością założyciela teatru z Radošiny ze strony przedstawicieli straszego pokolenia słowackich teatrologów, którym bliższy był dramat tradycyjny takich pisarzy, jak P. Karvaš czy I. Bukovčan. M. Mistrík: *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava 2002, s. 129.

zowane, a zatem są podporządkowane sztuce teatru; powstały z nastawieniem na teatr, i to na konkretną scenę, na konkretny zespół teatralny.

W zależności od sposobu powstawania i relacji wobec konkretnego spektaklu Z. Osiński wyróżnił trzy zasadnicze typy scenariusza:

1) scenariusz adaptowany – tradycyjny, przekształcony we własnym zakresie w toku przygotowania przedstawienia (autor spektaklu przychodzi z gotowym scenariuszem);

2) scenariusz eksperymentalny – kształtowany w całości podczas pracy nad przedstawieniem;

3) scenariusz improwizowany – spotykany w *commedia dell'arte* i w teatrze ludowym, w którego tle zawsze istnieje schemat modelowy, tradycyjny.

Z. Osiński stwierdza jednocześnie, iż w kulturze teatralnej, oprócz modeli czystych, występują też modele synkretyczne:

- adaptacyjno-eksperymentalny,
- adaptacyjno-improwizowany,
- eksperymentalno-improwizowany,
- adaptacyjno-eksperymentalno-improwizowany<sup>50</sup>.

Uznając teksty S. Štěpki za scenariusze, należy uściślić, jaki typ reprezentują. Od początku istnienia radoszinskiego teatru tekst był zawsze pierwotny w stosunku do inscenizacji i z reguły sytuacje zarysowane w scenariuszu organizowały sytuacje teatralne. Taka kolej rzeczy jest typowa dla scenariusza adaptowanego, przy czym ze względu na fakt, iż reżyserem wszystkich inscenizacji w pierwszym okresie działalności teatru był sam S. Štěpka scenariusz i tzw. egzemplarz reżyserski (scenopis) nie różniły się od siebie zasadniczo. Jednak już wtedy tekst scenariusza-scenopisu nie był traktowany jako forma ostateczna, której inscenizacja musiała być podporządkowana całkowicie. *Pitva* miała od swojej prapremiery kilka wersji. Nie dysponujemy co prawda żadnymi zapisami najstarszej wersji tekstu, ale na podstawie wspomnień samego autora oraz członków zespołu wiadomo, że napisana w 1966 roku dla kółka artystycznego jednostki wojskowej, w której S. Štěpka odbywał wtedy służbę wojskową, już podczas radoszinskiej prapremiery w roku następnym wystawiana była w zmodyfikowanej wersji, w 1982 roku zaś na potrzeby inscenizacji radiowej autor tekst rozszerzył, dopisując kilka monologów i część pod tytułem *Reportáž z časův Napoleona*. Jednak zmiany w toku przygotowań i realizacji spektaklu to nie tylko autoadaptacja, której przykładem są właśnie losy *Pitvy*.

Otwartość, nieskończoność, „nieostateczność”, wariabilność, rezygnacja z fabuły, a nawet logicznej spójności kwestii, niedookreślenie postaci, czasu, przestrzeni itd. uwalniły miejsce dla inwencji członków zespołu podczas pracy nad inscenizacją. I tak w inscenizacjach Radoszinskiego *naivnego divadla* znajdują się sceny, które w skład spektaklu weszły

z pozascenariuszowej inspiracji. Na przykład w *Jááánošitiiku* pojawia się monolog Uhorčika, którego brak w pierwotnej wersji tekstu, a który powstał z bardzo prozaicznej przyczyny: Uhorčík musiał jakoś zająć publiczność, by Janosik za kulisami zdążył się przebrać. Autorem tego monologu jest odtwarzający tę postać aktor M. Markovič<sup>51</sup>. Przykład ten – nieod osobniony zresztą – świadczy, iż w radoszinskim teatrze czasem sytuacje teatralne organizują tekst scenariusza i że teatr ten wykorzystuje w swojej działalności również improwizację i eksperyment, mimo pełnego rezerwy stanowiska S. Štepki wobec eksperymentowania w teatrze<sup>52</sup>. Eksperyment w inscenizacjach radoszinskiego zespołu pojawił się zresztą już na samym początku, a wiązało się to z próbami wprowadzenia gwary na scenę. Z informacji D. Porubjakovej wynika, iż pierwotnie tekst *Pitvy* był przekazywany w języku literackim i dopiero w trakcie kolejnych przedstawień narodził się pomysł wprowadzenia gwary z okolic Radošiny. Pierwszym, który poza S. Šepką wprowadzał dialekt na scenę<sup>53</sup>, był aktor amator M. Siget. Porubjaková pisze:

„S dialektom sa v RND narába slobodne podľa potreby a zámerov. Veľakrát ním hovorí na javisku postava, ktorá bola v scenári pôvodne »spisovná« a opačne. Takéto zmeny niekedy výrazne pomáhajú dotvoriť a zvýrazniť javiskovú postavu. Rozhodnutie, či repliky odznejú v nárečí alebo nie, býva často aj intuitívne, nikdy však herec nie je znásilňovaný, aby hovoril »po radošinsky«.

Logická pravdepodobnosť, kto a prečo rozpráva nespisovne, je rovnako dôležitá ako prirodzenosť a blízkosť takéhoto jazykového prejavu hercovi. Napr. dievčatá, samozrejme okrem Kataríny Kolníkovej, dialekt nepoužívajú. Samosmiešne radošinské slová, výrazy a vetné väzby sa do inscenácií dostávajú často až po niekoľkých reprízach, v podstate iba Šepkovým prostredníctvom, keď sú u neho už výrazom uvoľnenej hry a improvizácie. [...] Spočiatku pri zrode inscenačného tvaru autor nimi šetrí, aby nezvádzali svojou autonómnou komickosťou k falošnej predstave, že javisková postava je vybudovaná v čase, keď je v skutočnosti iba »nahodená«.”<sup>54</sup>

Ówczesną metodę twórczą Radošinskiego naivnego divadla najlepiej chyba opisała K. Kolníková:

„Ket som sa pýtala Stana [Štepki – L.S.] – Stanko, prosím ta, jako to mám povedať, vraví: **Jako scete**. Pytam sa ho – a kade mám íst po javisku, vraví: **Ja vás nedržíim, kade scete...** Ty chlapčisko, myslím si, a fakt, mal pravdu. Postavila som sa na kraj javiska, hovorila repliku, a ket mi tam

<sup>51</sup> Por. S. Štepka, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo...*, s. 34. D. Porubjaková pisze, że ten fragment był jednym z najpopularniejszych w inscenizacji.

<sup>52</sup> Por. s. 44 niniejszej pracy.

<sup>53</sup> S. Štepka, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo...*, s. 15–16.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 6.

nebolo dobre, skúšala som to inde, až sa to podarilo. [...] napríklad v *Človečine* ma nehal robít, čo som scela, v *Jááánošiikovi* tiež.”<sup>55</sup>

Podjęcie przez zespół współpracy z profesjonalnym scenografem, reżyserem i aktorami nie spowodowało zasadniczej zmiany metody twórczej, choć S. Štěpka przestaje być jedynym i wyłącznym autorem poszczególnych scenariuszy. Nie tylko nie ulega ograniczeniu swoboda traktowania słowa i pozasłownych elementów tworzywa teatralnego, ale nowe pomysły scenografa lub reżysera wywołują często reakcję twórczą u pozostałych członków zespołu w postaci gestu dodatkowego czy dodatkowej kwestii. I tak na przykład w sztuce *Alžbeta Hrozná*, do której kostiumy projektowała J. Havettová, postaci asystentek wampirzycy Batorówny, Ilony i Dory, realizowane przez S. Štěpka i M. Markoviča, ubrane zostały w bluzy z szerokimi bufiastymi rękawami powyżej łokcia, na które naszyto znak czerwonego krzyża. Prowadzącym dialog aktorom zbyt szerokie i obciążone naszywkami rękawy co chwilę obsuwają się na wysokość łokcia, ograniczając ruchy rąk, co M. Markovič w pewnej chwili komentuje „wypadając z roli”: „Stále ma toto znervozňuje.”<sup>56</sup>

W sztuce *Lás-ka-nie* scenograf M. Hafsahl, projektując kuchnię Lásków, postawiła na scenie wielką lodówkę z lat pięćdziesiątych, która stała się osią całej scenki pantomimicznej, w której pan Láška zamyka żonę w lodówce. Gag banalny, jednak doskonale określa stosunki panujące w rodzinie bohatera, który z wzajemnością nienawidzi swojej życiowej partnerki. Sceny tej brak w pierwotnym scenariuszu.

Jeszcze większy udział w kształtowaniu scenariusza ma reżyser. Jak już wcześniej wspomnieliśmy, najwięcej spektakli radoszinskiego teatru (prócz samego S. Štěpki) wyreżyserował dotychczas J. Nvota. Na podstawie egzemplarzy kilku reżyserowanych przez niego sztuk można stwierdzić, iż są to właściwie scenopisy, tak dokładnie opracowują każdy element inscenizacji. Ingerencje reżysera w tekst pierwotny nie są jedynie określeniami wyglądu i sposobu gry aktorów, projektami sceny czy uściśleniami w sferze oprawy muzycznej, ale bezpośrednio zmieniają również kwestie wypowiedziane przez postaci. Zdarza się, że reżyser nie tylko zmienia pojedyncze sformułowania, ale również dokonuje mniej lub bardziej obszernych skreśleń fragmentów wypowiedzi, dialogów, a nawet całych scen. Czasem też S. Štěpka pisze nowe wersje scen lub uzupełnia tekst tzw. wstawkami. Jeśli chodzi o teksty, których scenopisy analizowaliśmy, to najwięcej zmian tego typu nastąpiło w „czarno-białej komedii” *Nebo – peklo – raj*, gdzie już w sytuacji I reżyser rezygnuje z zakończenia, wprowadzając własną

---

<sup>55</sup> J. Mravec: *Dáma v liečivom bahne. Na slovičko s Katarinou Kolníkovou*. „Sme” z 3.07.1993.

<sup>56</sup> Na podstawie zapisu filmowego prezentowanego w słowackiej telewizji w czerwcu 1993 roku.

wersję dialogu, to samo dzieje się w scenie II, w III zaś ulega zupełnej zmianie (S. Štěpka pisze jej nową skróconą wersję), w sytuacji IV i V po skreśleniach reżysera zostaje niemal połowa tekstu, sytuacja VI zostaje uzupełniona o „wsunięty” dialog Adama i Ewy, reżyser rezygnuje całkowicie ze sceny IX i X (fragment sceny IX zostaje przeniesiony do sceny I), wreszcie zmianie i znacznemu skróceniu ulega zakończenie sztuki. Do tekstu scenopisu dołączono też trzy diametralnie różne wersje sceny VII oraz nową wersję sceny VIII. Z reżyserskiego projektu kostiumów<sup>57</sup> wynika jednak, iż w ostatecznej wersji sztuka była ograniczona do pięciu scen. Chcielibyśmy zwrócić uwagę na fakt, iż tak dalece sięgające w tekst ingerencje reżysera upoważniają do dwóch różnych wniosków: po pierwsze, czynią z reżysera współautora scenariusza (w wersji ostatecznej), po drugie zaś tak rozległe zmiany w tekście pierwotnym możliwe są, jak sądzimy, dlatego, że nie jest to gotowy dramat, ale pewna forma czegoś, co w teatrze autorskim nazywa się „scenariuszem punktowym”. Jak widać, swój kształt ostateczny scenariusz w Radošinskim divadle przybiera z reguły w toku pracy nad inscenizacją, a także w trakcie jej eksploatacji. Próby nigdy bowiem nie oznaczają, iż w trakcie premiery widzowi zostanie zaprezentowany spektakl w ostatecznej, perfekcyjnej postaci. W miarę profesjonalizacji teatru sposób przeprowadzania prób uległ zmianie; dawniej wystarczało kilka zaledwie spotkań i spektakl przedstawiano publiczności, jak to miało miejsce w przypadku *Jááánošiiika*. Obecnie liczba prób wzrosła, ale – jak wspomina D. Porubjaková – próby „nie sú vel'mi disciplinované a málokto z nás vie na nich »obsedieť«”. Hľadáme si všemožné výhovorky, prečo sa nemôžeme poriadne stretnúť a prečo nám to akosi nejde. Keď začne byť situácia naozaj kritická, nakazíme sa náhle vzájomnou chuťou a presvedčením, že to zvládneme, a čo je na tom najhoršie – my to naozaj zvládneme! Za posledné dva týždne pred premiérou urobíme to, s čím sme lenivo alebo netvorivo zápasili mesiace predtým.”<sup>58</sup>

W praktyce teatru zawsze jest kilka przedstawień przedpremierowych, które w rzeczywistości stanowią coś w rodzaju „prób całości”, podczas których dopracowywane są słabsze miejsca, a wszyscy artyści mogą skonfrontować na przykład własną wizję roli z reakcją widowni. Mimo przedpremierowych spektakli-prób nawet po premierze inscenizacja nie osiąga jeszcze kształtu ostatecznego; w zasadzie żadne przedstawienie tego samego tytułu nie jest identyczne z poprzednim czy następnym, nie mówiąc już o takich wypadkach, jak z *Kúpel'nou sezónou*, gdy po kilkunastu przedstawieniach S. Štěpka niezadowolony z reakcji widowni i zaledwie „grzecznej” krytyki zdecydował się całkowicie przerobić zarówno tekst, jak i spektakl.

<sup>57</sup> Nie istnieje żaden zapis filmowy ostatecznej wersji inscenizacji, której prapremiera odbyła się w 1986 roku i która miała tylko 20 przedstawień.

<sup>58</sup> S. Štěpka, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo...*, s. 78–79.



Bywa także, iż jeszcze w trakcie prób autor rezygnuje z inscenizowania całego scenariusza (tak było w przypadku *Ako bolo*, które później wystawił trnawski teatr Divadlo pre deti a mládež).

Można więc powiedzieć, iż ani scenariusze S. Štepki, ani przyjęty przez Radošinské naivné divadlo model kultury teatralnej, wyrażany przez stosunek teatru do scenariusza, nie reprezentują żadnego z czystych wzorców. Zarys każdego scenariusza rodzi się zawsze przed spektaklem, co mogłoby przesądzać o zaklasyfikowaniu go do modelu adaptacyjnego i rzeczywiście jest to model dominujący. Jednak teatr korzysta – w różnych przedstawieniach w innym zakresie – z metod charakterystycznych dla wszystkich trzech wymienionych podstawowych typów scenariusza. W rezultacie teksty S. Štepki stają się formą synkretyczną, na którą składają się elementy typowe zarówno dla scenariuszy adaptowanych, jak i improwizowanych, a nawet eksperymentalnych. W tej formie scenariusze nie mogą, siłą rzeczy, zawierać pełnej i wyczerpującej informacji na temat języka teatralnego, jakim posługuje się Radošinské naivné divadlo.

## 5. Środki oddziaływania teatru

Ze względu na wielotworzywowość sztuki teatralnej trudności następuje określenie, czym jest język teatru. W zasadzie wszyscy badacze zagadnienia zgodni są co do tego, że jest to język synkretyczny, odwołujący się do języków innych dziedzin sztuki, a także do samej rzeczywistości. J. Ziomek pisze, iż „o sztuce teatru można powiedzieć, że posługuje się kilku kodami lub też że posługuje się kodem wielokategoryjnym”<sup>1</sup>. Z kolei E. Balcerzan i Z. Osiński twierdzą, że „kod, czyli system znaków Komunikatu funkcjonujących w układzie spektaklu teatralnego składa się z kilku odmiennych subkodów”, którymi są jednolite co do sposobu istnienia i typu ekspresji podsystemy znakowe, takie jak: mowa, gest, ruch sceniczny, scenografia, muzyka, światło<sup>2</sup>. Jeszcze dalej posuwa się S. Świontek, który konkluduje, iż „sztuka teatralna tworząc swój własny »język« nie tylko korzysta z »usług« innych sztuk, ale również wyzyskuje rzeczywistość jako materiał. Każdy niemal element rzeczywistości może być wprowadzony na scenę, stając się tym samym znakiem teatralnym”, co według badacza praktycznie uniemożliwia rekonstrukcję języka teatru jako systemu<sup>3</sup>.

Przytoczone spostrzeżenie nie wyklucza jednak twierdzenia, iż sztuka teatru posługuje się własnym językiem, składającym się ze znaków heterogenicznych, które mogą być zaczerpnięte zarówno z języka naturalnego, z rzeczywistości, jak i ze wszystkich dziedzin sztuki. Warto raz jeszcze przypomnieć słowa T. Kowzana: „Nie ma takiego znaku, który nie mógłby zostać użyty w spektaklu. [...] Wszystkie znaki, jakimi posługuje się sztuka

---

<sup>1</sup> J. Ziomek: *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. W: *Problemy dramatu i teatru*. Wybór, wstęp i opracowanie J. Degler. Wrocław 1988, s. 403.

<sup>2</sup> E. Balcerzan, Z. Osiński: *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*. W: *Problemy dramatu i teatru...*, s. 340.

<sup>3</sup> S. Świontek: *Znak, tekst i odbiorca w teatrze*. W: *Problemy dramatu i teatru...*, s. 438.

teatralna, należą do kategorii znaków sztucznych<sup>4</sup>, a języki, z których zostały zaczerpnięte, tworzą w obrębie języka teatru odmienne subkody.

Zgodnie z przyjętą definicją, o autorskim charakterze teatru decyduje sformułowanie własnego, specyficznego języka wypowiedzi teatralnej. Specyfika tego języka jest wynikiem „gry” subkodów<sup>5</sup>, czy raczej gry subkodami, która polega na swoistym doborze, zakresie wykorzystania, określeniu proporcji i relacji ich znaków w obrębie spektaklu.

Jako pierwszy z systemu znaków tworzących w języku teatru odrębny subkod T. Kowzan wymienia słowo, przyporządkowując je aktorowi. To aktor powoduje, że „martwe” słowo, wypowiedziane przez postaci dramatu czy scenariusza, na scenie ożywa, zaczyna brzmieć i staje się nie tylko widzialne, ale i słyszalne. S. Štěpka podkreśla wagę słowa w swojej koncepcji teatru, jego scenariusze zaś koncentrują się przede wszystkim na projektowaniu warstwy słownej inscenizacji, pomijając pozostałe składniki sztuki teatru. Najistotniejszy jest stosunek aktorów do tekstu scenariusza, określa bowiem wkład twórczości własnej aktorów w przedstawienie, a zarazem obrazuje, w jakim kierunku zmierza i jakimi metodami jest osiągany przekład „martwego” tekstu scenariusza w „żywy” teatr.

W radoszinskim teatrze aktorzy nie są niewolnikami tekstu scenariusza. I nie chodzi tu o miejsca w scenariuszu niedookreślone, które powodują, iż tekst już z góry otwiera się na aktorską inwencję i wręcz wymusza na aktorze uściślenia i uzupełnienia, ale o te repliki, które – jak można sądzić na podstawie ich zapisu – żadnych, prócz wypowiedzenia na scenie, uzupełnień od aktora nie wymagają<sup>6</sup>. Sam S. Štěpka jako aktor traktuje tekst napisany w sposób swobodny, w efekcie rzadko prezentuje na scenie wypowiedź literalnie zgodną z tą, którą zawiera scenariusz. Przykładów można podać mnóstwo, ograniczymy się więc przynajmniej do kilku. Oto pierwszy obraz sztuki *Lod' Svet* w scenariuszu rozpoczyna monolog Baniča:

B a n i č: Vážení Smolenyčanjá, milí veselí Slováci, aj vy dvaja z Častej. Možno si v tejto chvíli kladete dotýravú otázku, čo pred vama robí váš krajan, vynálezca a zlepšovateľ Štefan Banyč. Velice správna otázka, na kerú šak já odpovedám prámo: Nuž, volačo tu robím. Totýžto, o malú chvílu uvedem na svetlo Božé môj ďalší vynález, kerý som skromne nazvav – dyvadelná hra. A tá dyvadelná hra má aj nadpis, cudzim slovom názov – Lod

<sup>4</sup> T. K o w z a n: *Znak w teatrze*. W: *Problemy dramatu i teatru...*, s. 355–356.

<sup>5</sup> O współpracy i grze subkodów szczegółowo piszą w cytowanym już artykule E. Balcerzan i Z. Osiński. Sądzymy jednak, że lepiej jest mówić o grze subkodami, podkreślając w ten sposób przeważnie wolicjonalny charakter operowania znakiem w teatrze, co zgodne jest z twierdzeniem T. Kowzana o sztuczności wszelkich znaków teatralnych.

<sup>6</sup> Rzecz jasna, samo wygłoszenie przez aktora tekstu o zamkniętej konstrukcji zawiera już w sobie element twórczości aktorskiej (ewentualnie reżyserskiej); to przecież od aktora zależy, czy dany tekst wypowie szybko, czy wolno, czy głosem drżącym, czy szepem itd. Do tych spraw jeszcze powrócimy. W tym miejscu zaś mamy na myśli tzw. wierność aktora wobec słowa w scenariuszu lub dramacie.

Svet. Jeden nadpis a dva názvy – *Lod Svet*. Preto šecho vysvetľujem tak podrobne, pretože tu máme dvoch cezpoľných z Častej... – Jako šecca víte, boť som v dalakom americkom svete a jako šecca víte, nehrav som tam druhé husle. A keď my šecca, čo tu sedýme v tomto roku tisíc deväťsto jedenástom pri týchto dobre vykúrených kachľách, nesteme hrat ve svete druhé, alebo, pre Kristove rany, treté husle, mali by sme si z hry zebrať ponaučený, a keď už nyje ponaučený, tak aspon malý podnet na rozmyšľaný, a to najma tí, kerí sú na tú činnosť usposobený. Ved len preto som toto šecho spisav a s městnymi dobrovolníkmi – na čele s hasičmi – naštudovav: pre potešený ducha a tela. – Opona hore, prípadne nabok!<sup>7</sup>

Ze sceny zaš slyszymy ten sam fragment w wykonaniu S. Štepki w następującej wersji:

B a n i ě: Vážení Smoleničania, milí veselí Slováci aj vy dvaja s Častej. Možno si v tejto chvíli hovoríte, čo pred vami robí váš krajan a vynálezca Štefan Banič. Nuž poviem otvorene: niečo tu robím. Totiž o malú chvíľu uvedeme na svetlo Božie ďalší môj vynález, ktorý má názov divadelná hra. A tá divadelná hra má aj názov, a sice *Lod' Svet*. Jeden názov a dva názvy, akože: *Lod' Svet*. Hovorím preto tak obšírnejšie, lebo tu máme dvoch s Častej. Všetcia víete, že som bol v ďalokom americkom svete a všetcia víete, že som tam nehrával druhé husle. A keď my všecca čo tu sedíme v tomto roku tisíc deväťsto jedenást pri týchto dobre vykúrených kachľách nechceme hrať doma alebo ve svete druhé alebo pre Kristove rany tretie husle, mali by sme si z hry zobrať ponaučenie, a keď nie ponaučenie, tak malý podnet na rozmyšľanie. Teda najmä tí, čo sú na túto činnosť usposobili. Ved' len preto som toto všetko spisal a s miestnymi dobrovolníkmi – na čele s hasičmi – naštudoval: pre potešenie ducha a tela. – *Lod' Svet*. Opona hore! Alebo doboku.<sup>8</sup>

Róznice w tekście wygłoszonym ze sceny i zapisanym w scenariuszu nie dotyczą tylko budowy i kolejności zdań. Widoczne są również w stylu. Kwestie napisane w języku literackim realizowane są gwarą i odwrotnie. Najczęściej zaś S. Štepka wypowiada repliki kreowanych przez siebie postaci, używając jakiejś mieszaniny stylów: styl literacki przeplata gwarą i na odwrót<sup>9</sup>. Rzecz jasna chodzi o wypowiedzi, które w scenariuszu mają postać jednolitą stylistycznie. Już powyższy przykład jest tego dowodem: tekst w scenariuszu został zapisany gwarą, ze sceny zaś słyszymy go

<sup>7</sup> Cytowany fragment pochodzi z S. Štepka: *Lod' Svet*. In: *Tri sny (a doslov do snov)*. Bratislava 1993, s. 9.

<sup>8</sup> Fragment spisany z nagrania dźwiękowego sztuki dokonanego przez Opus Bratislava w 1990 roku, a opublikowanego w formie dwukasetowego albumu magnetofonowego.

<sup>9</sup> Przeprowadzone przez słowackich językoznawców badania ukazały, że jest to narzeczce z okolic Radošiny, należące do grupy dialektów zachodniosłowackich, a dokładniej – środkowonitrzańskich. Por. M. S m a t a n a: *Narečie v jazykovom prejave Radošinského naivného divadla*. „Bulletin č. 7. Tematický bulletin Radošinského naivného divadla na temu jazyk a reč RND”, Bratislava, 1987.

w zasadzie w wersji literackiej. Dowolność realizacji scenariusza w tym zakresie reprezentuje zresztą nie tylko sam S. Štepka, zapisane językiem literackim repliki z reguły gwarą realizuje także K. Kolníková oraz artyści pochodzący z Radošiny, dla których dialekt jest przeważnie naturalnym sposobem wypowiedzi. Pozostali członkowie zespołu gwary nie używają, nawet jeżeli tak były zapisane repliki w scenariuszu<sup>10</sup>, lecz nie oznacza to wcale, że literalnie przestrzegają ich zapisu. Zamiast gwary mogą się tu pojawiać różne kolokwializmy, elementy slangów lub innych stylów funkcjonalnych, powodujące rozwarstwienie stylistyczne wypowiedzi w większym zakresie, niż projektował to scenariusz. Czasem ta dowolność scenicznej realizacji repliki może przybierać postać tzw. mowy pozarozumowej. W sztuce *Pokoj domu tomuto* czytamy:

Juraj: Mav som kamaráda... Méno mav čunné – Antis, též starý mládenec v zvažákom vydaný. Vác silný fyzický jako duševne, slovom – zvažák. Prvý kartár u nás, čo rád prehrávav. Šeccá sa vella neho usmivali, a on bov po prvý ráz v živote stredobodom pozornosty, a tak veselo prehrávav. A nygdy sa nedozvedev prečo. A celé to bolo velice jennoduché: karty mav pri hre obráčené... No vidýš, a minule sa mu len tak slabo tri rázy kýchlo – a už má na cintorine križ z falešného mramoru!<sup>11</sup>

Ten sam fragment w wykonaniu S. Šepki brzmi następująco:

Juraj: Aj môj kamarát, volá sa Antis, tež starý mladenec, tež zvažak jak ja, štyridsátosemročný, ale vieš, aký silný je? Ty nepoznáš Antisa, viš, aký silný? Takto orechy roz..., takto... žrrrt' a lup... Robev v cukrárnach v Piešťanoch, na moju hrišnu dušu, a žrrrt' a... Hned' aj doplnky. Len ho preto vyhodili, lebo aj škrupiny boli, ale ináč ako ohromne... Karty výborne takto: žrrt', žrrt', alebo žrrt', žrrt', žrrt'žrrt', žrrt... ohromne. A keď hrával, vždy prehrával, nevedel prečo.... Mal ich obráčené, ale ináč... Lumen stoper... Padesat poldecákov v hostinci, kúsok čokolady, sadol na bicigel a išou vella potoka. U nás vella... pades..., pade..., áno, pade... a vella, a nyšt. Ny... Norm... a... a... a... ani rázu... A minule tri rázy sa mu ky-chlo a už má na cintorine križ s falešného mramoru!<sup>12</sup>

W stosunku do zapisu scenariusza S. Šepka gwarę znów zastępuje mieszaniną stylów, ale również rozszerza wypowiedź o dodatkowe informacje o bohaterze anegdoty, a przy tym wyraźnie zwiększa ekspresję wypowiedzi przez powtórzenia, zdania i wyrazy urywane, onomatopieczne zwroty imitujące łuskanie orzechów. Takie potraktowanie tekstu scenariusza wymaga od artysty dużej swobody improwizacji, tym bardziej, że częstokroć dana wypowiedź brzmi inaczej w każdym przedstawieniu. Jednak

<sup>10</sup> Zagadnienie to zostało już omówione w rozdziale poprzednim w niniejszej pracy.

<sup>11</sup> S. Štepka: *Pokoj domu tomuto*. In: *Tri sny...*, s. 119.

<sup>12</sup> Z filmowego nagrania przedstawienia z 3.10.1991 roku.

zakres improwizacji S. Štepkí jest o wiele szerszy; nie tylko poszerza on repliki już istniejącego scenariusza, ale bywa, że podczas spektaklu wygłasza kwestie, a nawet całe monologi, których scenariusz w ogóle nie zawiera. Pojedyncze kwestie są najczęściej na gorąco powstającymi komentarzami do zaistniałej na scenie sytuacji (np. jakiejś tzw. wpadki) lub reakcji widowni, albo też grami słownymi, które – jeśli wywołają pożądaną reakcję widowni, czyli śmiech – wchodzi później na stałe do przedstawienia. Podobnie rzecz ma się z improwizowanymi monologami, które często mają postać wplatanych w przedstawienie samodzielnych anegdot. Oto w inscenizacji *Lod' Svet* w jednej ze scen Banič (Štepká) zostaje najpierw ze sceny brutalnie wyrzucony przez jednego ze sług Ferdinanda d'Este, a za chwilę równie gwałtownie na scenę przez tegoż sługę wepchnięty. Artysta wpada na scenę z takim impetem, że z trudem zatrzymuje się na skraju rampy, co natychmiast komentuje: „Skoro som spadol... Už sa mi ráz tak stalo...” Po czym przechodzi do wypowiedzi Baniča zgodnie ze scenariuszem. Przykładem improwizowanego monologu, którego nie zawiera scenariusz, może być zaś opowieść Karola w sztuce *Ženské oddelenie*, skierowana do Kováčovej:

K a r o l: Náš pes Harino, poznala si ho, čo? Nedisciplínovaný! Chodí po dome jak taky vicišpán. Odkedy si není doma, on tam rozkazuje. Chodí a s tým chvostom furt takto hore-dole. No, čo si ten o sebe myslí, to není možné! Sme mu robili výcvik na dvore: zebrať som drevo, opluť som ho celé, hodeť som – doneš, doneš! No, keby to tata v zuboch nedonisoť, nedonese! Alebo výcvik pomocou rukavičky. Tak som mu pekne celú zaso... Tu máš rukavičku, doneš. Pozri sa, doneška mi ju nosí, doneška. Ale to viš: do kuchyne pride a chodí s tým chvostom a takto... Dali sme mu tri konkrétne úlohy – nesplnil! No, reku, není si taký majster sveta, jak vyzíraš, není si. My sme sa s tatou tak naňho... A už sme teda boli... Tak sme sa naňho nahnevali a chytili sme ho a sme mu odsekli chvost!<sup>13</sup>

Omawiając sposób teatralizacji scenariusza w Radošinskim naiwnym divadle, jak dotąd najwięcej uwagi poświęciliśmy aktorstwu S. Štepkí, który jako autor i kierownik artystyczny jest autorytetem w swoim teatrze, ale przecież nie jedynym wykonawcą. Co prawda omówienie sposobu prezentacji tekstu i w ogóle aktorstwa wszystkich artystów, którzy przewinęli się przez scenę radošinskiego teatru, jest zadaniem niemal niewykonalnym, a dla naszego celu także zbyt dużym, jednak warto zwrócić uwagę również na innych poza Štepką aktorów, zwłaszcza tych, którzy w teatrze występują lub występowali dłużej, co najmniej przez kilka sezonów, i którzy byli i są jedynymi stałymi odtwórcami poszczególnych ról (tzn. nie mają „zmiennika”; w razie choroby takiego aktora każdy teatr zwyczajowo zmienia repertuar lub odwołuje przedstawienie). Z tych względów

artystów, o których mowa, uznać można za reprezentatywnych dla Radošínského naivného divadla, ich aktorstwo zaś za typowe dla tego teatru. Są to K. Kolníková, M. Markovič, J. Melkovič, J. Sloboda, a wcześniej M. Siget czy O. Majovská.

Przykładowo aktorstwo M. Markoviča D. Porubjakova charakteryzuje następująco: „V herectve M. Markoviča – väčšmi než u ostatných – cítim odstup od postavy, ktorý mu umožňuje bez problémov »vypadnúť« z hry a voľne improvizovať, pohotovo komentovať reakcie publika a spoluhráčov. Je obdivuhodné rýchlym, tvorivým a vtipným »výmyselníkom« na javisku a ťažko ho môže zaskočiť nepredvídaná situácia či replika.”<sup>14</sup>

Jako aktorka, ktorá miała okazję grać w kilku sztukach ze Štěpką i Markovičem, D. Porubjaková wypowiada także parę słów krytyki pod adresem obydwu kolegów, które są jeszcze jednym świadectwem tego, jak dalece swobodnie postępują i postępowali oni z tekstem zaprogramowanym w scenariuszu: „Ich momentálna improvizáčná samopaš na javisku si pre seba občas uzurpuje viacej času a miesta ako dovoľuje kolektívna súhra.”<sup>15</sup>

Autorka cytowanej wypowiedzi podkreśla więc w aktorstwie M. Markoviča zdolność do improwizacji, której przykłady to chociażby wspomniany już monolog Uhorčika z *Jááánošiiika*, improwizowany przez M. Markoviča pierwotnie po to, by S. Štěpka zdążył zmienić kostium, oraz przykład z *Alžbety Hroznej*, gdy M. Markovič zwraca się bezpośrednio do publiczności, skarżąc się na niewygodny kostium, komentując swoją własną zaimprovizowaną wypowiedź: „To som zas niečo zblbol”, czy też zadając widzom nieco napastliwe pytanie – „Čo sa smejete?” Pozostali artyści teatru improwizują w o wiele mniejszym zakresie. Często do tej improwizacji zmusza ich niezaprogramowana w scenariuszu wypowiedź S. Štěpki. Zdarza się, iż współgrający są zaskoczeni wypowiedziami artysty. Czasem sami z trudem powstrzymują się od śmiechu. Przykładem może tu być scena ze sztuki *Ženské oddelenie*, w której Karol (S. Štěpka) uwodzi Irenę (D. Porubjaková), a przysłuchują się temu rodzice Karola (K. Kolníková i J. Melkovič). Štěpka tak rozbudowuje wypowiedź, że scena, która w scenariuszu liczy 41 wersów, trwa podczas przedstawienia blisko 8 minut. Ciekawa jest tu reakcja pozostałych obecnych na scenie aktorów, którzy nieco bezradnie spoglądają na siebie nawzajem; K. Kolníková, chcąc ukryć śmiech, zasłania usta dłonią, D. Porubjaková zaś zdumiona i zaskoczona parę razy kręci głową, z trudem włączając się ze swoimi kwestiami w monolog Štěpki, co ten w pewnym momencie komentuje słowami: „Vy máte normálne zo mňa trému.”

Takie sytuacje sprawiają, iż granica między sceną a widownią ulega przełamaniu, aktorzy „wypadają” z ról, odkrywając swoją prywatność,

<sup>14</sup> S. Štěpka, D. Porubjaková: *Radošínské naivné divadlo (alebo Správa o dedinských poštároch)*. Bratislava 1985, s. 42.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 44.

a wspólny śmiech łączy widzów i artystów. Różnice w zakresie improwizacji pomiędzy artystami radoszinskiego teatru wynikają zapewne z różnego ich temperamentu, ale także przynajmniej po części z odmiennych możliwości artystyczno-warsztatowych. Uwaga ta nie ma być oceną czyjegokolwiek talentu. Najlepszym tego przykładem są występy K. Kolnikovej, która bodaj najwierniej przestrzega tekstu scenariusza, praktycznie nigdy nie improwizuje wypowiedzianych kwestii, a przecież – być może właśnie jako kontrast do czasem wręcz nadmiernej swobody Štěpki czy dawniej Markoviča – od lat stanowi jeden z filarów zespołu. Generalnie jednak w aktorstwie członków radoszinskiego teatru daje się zauważyć typowa dla sztuki amatorskiej spontaniczność i naturalność w zachowaniu się na scenie. Jak bowiem pisze T. Nyczek, amator wychodzi na scenę najczęściej z dwóch powodów: ludycznego lub hobbystycznego stosunku do teatru, i jeśli teatr przestaje go bawić, po prostu odchodzi. Profesjonalista, dla którego aktorstwo jest sposobem zarabkowania, nie ma takiej możliwości albo też jest ona bardzo ograniczona<sup>16</sup>. W przedstawieniach radoszinskiego teatru wciąż widać, że artyści bawią się na scenie, że to, co robią, jest dla nich źródłem radości, mimo iż aktorstwo stało się ich profesją. Ten typ aktorstwa bywa określany jako aktorstwo nieiluzyjne, ludyczne<sup>17</sup>.

Jeśliby pokusić się o określenie funkcji improwizacji w przedstawieniach radoszinskiego teatru, to trzeba wskazać na przynajmniej pięć z nich:

- 1) służą nawiązaniu ścisłego kontaktu z widzem;
- 2) pełnią funkcję satyryczną lub humorystyczną;
- 3) pozwalają na dopowiedzenia tego, np. o sprawach społecznych, co nie znalazło się w scenariuszu;
- 4) są jednym ze środków charakteryzujących prezentowaną postać;
- 5) pozwalają na zdystansowanie się aktora wobec postaci przez odsłonięcie aktorskiego warsztatu.

Przytoczone wnioski zostały wyciągnięte w zasadzie wyłącznie na podstawie stosunku aktorów do słowa zapisanego w scenariuszu. W teatrze wszak tworzywem jest słowo wypowiedziane, a więc obdarzone dźwiękiem. Dlatego w tabeli znaków teatralnych T. Kowzana słowo znalazło się w jednej rubryce – znaków słuchowych – wraz z intonacją, przy czym na intonację składają się: ton, rytm, tempo, natężenie głosu i akcent. W Radošinskim naivnym divadle szczególnie ten ostatni ma istotne znaczenie. Wiąże się to bezpośrednio z użyciem różnych stylów w warstwie słownej przedstawień, o czym była mowa już wcześniej. Akcent gwarowy –

---

<sup>16</sup> Szczegółowo o różnicy między aktorem profesjonalnym a amatorem pisze T. Nyczek: *Paradoks o (młodym) aktorze*. W: *Pełnym glosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*. Kraków 1980, s. 32–63.

<sup>17</sup> Por. J. Roubal: *Problemy tzw. aktorstwa autorskiego we współczesnej czeskiej teatrologii*. Tłum. A. Car. W: *Aktor w kulturze współczesnej*. Studia pod redakcją E. Udalskiej. Warszawa 1994, s. 25–26.



a przede wszystkim do akcentu sprowadzają się elementy gwary używanej przez niektórych radoszinskiich artystów – T. Kowzan zalicza do systemu znaków intonacji, choć podkreśla, że przynależąc również do słowa jako takiego są to znaki synkretyczne<sup>18</sup>.

Oprócz gwary pojawiają się także elementy języka potocznego, a nawet slangu, kontrastujące ze stylem wysokim. Jest rzeczą znaną, że właśnie kwestie w stylu „wysokim”, np. aluzje lub cytaty z literatury słowackiej w *Jááánoščiiku*, wypowiedane są w sposób podniosły, można powiedzieć – recytowane wręcz z przesadnym patosem, co daje efekt parodii.

W podobny sposób w *Človečenie* O. Majovská wypowiadała kwestie Matki, przy czym intonacja stawiała się ważniejsza od wypowiedzianej treści. Parodii podlegały więc zarówno sam tekst, jak i pewna aktorska maniera. Podobnie parodystyczny charakter ma posługiwanie się przez D. Porubjakovą akcentem rosyjskim, gdy w sztuce *Lod' Svet* artystka występuje w roli Nataszy. W tej samej sztuce P. Schwarz jako Ferdinand d'Este mówi z akcentem niemieckim, a A. Warchalová jako Pola Negri – z akcentem angielskim. Zabiegi te służą charakterystyce postaci, ale zastosowane z karykaturalną wręcz przesadą, widoczną zwłaszcza u D. Porubjakovej, są również parodią skonwencjonalizowanego, a nawet banalnego chwytu aktorskiej interpretacji postaci.

Elementem parodystycznym jest również wymowa samogłoski *ä*, którą zwłaszcza S. Štěpka wypowiada z przesadną „poprawnością” i naciśkiem. Trzeba wyjaśnić, iż wymowa tejże samogłoski od lat jest przedmiotem sporu językoznawców i teoretyków teatru, choć nie sposób odtworzyć pierwotnej wymowy *ä*, gdyż uległa zanikowi, a wszelkie koncepcje na ten temat są jedynie hipotezami. Stąd purystyczne kultywowanie jednego i jedynie właściwego sposobu jej wymawiania w teatrze brzmi sztucznie względem powszechnej praktyki językowej. Chodzi tu o zjawisko podobne do kwestii polskiego przedniojęzykowo-zębowego *l*, zastąpionego przez bilabialne *u*. Dawne brzmienie obecnie w teatrze jest już chyba stosowane wyłącznie do charakteryzowania postaci, czyli jako znak sztuczny.

Jednak parodia za pomocą intonacji dotyczy głównie pierwszego okresu działalności radoszinskiich zespołu. Od momentu przenosin do Bratysławy z tego typu parodią u radoszinskiich aktorów spotykamy się coraz rzadziej. Specyficzna intonacja częściej ma służyć przede wszystkim do określenia postaci. I tak na przykład J. Melkovič wykorzystuje naturalne nosowe brzmienie swojego głosu, co przy powolnym tempie wygłaszania przezeń kwestii sprawia wrażenie, iż kreowane przez artystę postaci to flegmatycy, a nawet ludzie mało roztargnięci, jak choćby Skladatel' z *Vy-gumuj a napiš* czy Cyril z *Pokoj domu tomuto*.

W bardziej urozmaicony sposób operuje intonacją S. Štepka. W jego wypowiedziach szczególna głosowa prezentacja słowa pełni nie tylko funkcję charakteryzującą czy parodystyczną, ale służy także podkreśleniu nastroju. Chodzi o swoisty rytm wypowiedzi artysty, przeplatanie fragmentów szybkich i głośnych zwolnieniami i ściszeniami. S. Štepka operuje intonacyjnymi kontrastami. Widoczne jest to zwłaszcza w monologach, na ogół wypowiadanych szybko i głośnie w części satyrycznej, a kończonych zwolnieniem tempa i wyciszeniem głosu, gdy następuje refleksyjna puenta. Dla artysty charakterystyczne są także przerwy w wypowiedziach, zwłaszcza wówczas, gdy spodziewa się śmiechu jako reakcji publiczności<sup>19</sup>. Takie zaburzenia rytmu wypowiedzi, dostrzegalne także u innych radoszinskiich wykonawców, dowodzą, jak istotny dla tego teatru jest widz. Przerwy w wypowiadaniu kwestii mogą bowiem sprawiać, iż śmiech jest na widzach wymuszany, ale także – w tych miejscach, które śmieczą widzów autentycznie – gwarantują, że widzowie nie zagłuszą dalszego ciągu kwestii aktora. Warto dodać, że – i dotyczy to wszystkich aktorów, a szczególnie K. Kolníkovéj, S. Šepki, J. Melkoviča – kwestie komiczne wypowiadane są z zachowaniem powagi, co wywołuje wrażenie, iż mówiący w swej naiwności nie zdaje sobie sprawy z tego, jak śmieszna jest jego wypowiedź. To jednak już nie tylko problem słowa, ale także innego ze środków teatralnego wyrazu – mimiki. Pod pojęciem mimiki T. Kowzan rozumie zarówno mimikę twarzy, gest, jak i ruch sceniczny aktora.

Jak wynika z relacji członków radoszinskiego teatru, w początkowym okresie działania zespołu aktorzy posługiwali się tymi środkami oszczędnie, w minimalnym zakresie stosowany był zwłaszcza ruch sceniczny. W tym jednak czasie w teatrze występowali wyłącznie aktorzy nieprofesjonalni, z niewielką lub żadną praktyką sceniczną, i trudno było domagać się od nich takiej sprawności warsztatowej, jakiej wymaga łączenie słowa

---

<sup>19</sup> Warto tu przytoczyć uwagi T. Dobrzyńskiej na temat tempowego wyznacznika granicy wypowiedzi, która pisze: „Obserwacje głosowej realizacji tekstów oraz towarzyszącej im reakcji audytorium (zachowanie słuchaczy świadczące o tym, że traktują tekst wygłaszany przez aktora lub recytatora za skończony na podstawie sygnałów prozodycznych zawartych w tekście), a także uwagi teoretyków gry aktorskiej i deklamatoryki pozwalają przypuszczać, że tekst mówiony zawiera w sobie jakieś wyznaczniki swego rozczłonkowania i rozciągłości. Stanowią one jeden z aspektów znakowego funkcjonowania zjawisk prozodyjnych, w samym zaś tekście nakładają się na delimitatory innego typu, właściwe jego warstwie leksykalnej.” T. Dobrzyńska: *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 81. Autorka omawia także koncepcje retoryki Arystotelesa, Cyserona, Kwintyliana, w których zwraca szczególną uwagę na zasady formułowania początku i końca wypowiedzi. Zwraca też uwagę na różne techniki aktorskiego operowania głosem, opisywane w pamiętnikach aktorów, opracowaniach teoretycznych i innych, między innymi na tzw. technikę punktową, zgodnie z którą aktor winien sygnalizować koniec wypowiedzi przez energiczne, lecz wolne i nasyczone pauzami mówienie (ibidem, s. 31).

z mimiką (w szerokim rozumieniu), pracą z rekwizytem itp. Niestety, nie zachowały się żadne filmowe nagrania przedstawień teatru z tego okresu, dlatego też nie można jednoznacznie stwierdzić, w jaki sposób aktorzy posługiwali się wówczas na przykład gestem. Pewne wnioski można wysnuć jedynie na podstawie fotografii, z których wynika, iż gest, głównie gest rąk, był jednak przez artystów stosowany. I tak na przykład M. Siget, odtwarzający w *Pitvie* postać Generała, wypowiadając kwestię swojej roli, wsuwał jedną rękę pod zapięcie munduru, naśladując znany gest Napoleona<sup>20</sup>. Z kolei fotografia z inscenizacji *Z duba padol, oddychol si* przedstawia S. Štepkę interpretującego piosenkę *Amerikan*: artysta stoi z rękami zgiętymi w łokciach, łokcie trzyma blisko ciała, dłonie zaś unosi w górę na wysokość ramion – zapewne nimi coś „opowiada” lub „dopowiada”. Melonik na głowie i uniesione w górę brwi sprawiają, iż poza ta przypomina pozę chaplinowską<sup>21</sup>. Na innej fotografii ze sztuki *Prŕŕŕ* artysta stoi z rękami opuszczonymi wzdłuż tułowia, lewą dłonią trzymając nadgarstek prawej ręki w typowym geście człowieka, który nie bardzo wie, co zrobić z rękami<sup>22</sup>. Trudno dzisiaj ustalić, czy gest ten był zamierzony, czy też jest to znak najzupełniej naturalny. Ta skąpa ilość informacji nie pozwala na stwierdzenie, jak ważnym elementem sztuki aktorskiej w ówczesnym radošínském teatrze był gest. Jeszcze mniej wiemy o ruchu scenicznym. D. Porubjaková tak podsumowuje tamten okres działalności teatru: „Jednoduchoť inscenovania v RND od začiatku spočívala v tom, že herec-naturščik (v zameniteľnom náznaku kostýmu bez zvláštnej motivácie) prišiel na javisko, sadol si albo postál, povedal čítankovou dikciou, čo má na srdci a odišiel tak nápadne a nelogicky, ako sa z ničoho nič objavil. Viac než významotvorné gesto a scénický pohyb »hrá« slovo prednesené bez psychologicky motivovaných intonácií a konaní. [...] Po autorovi tu bol najdôležitejší fyzický typ neherca – najmä jeho tvár, mimika (ku ktorej patrí aj výrazne meravá tvárová maska).”<sup>23</sup>

W dalszym ciągu swej wypowiedzi D. Porubjaková zwraca jednak uwagę na fakt, iż tak oszczędne stosowanie mimicznych środków aktorskiego wyrazu w bardzo krótkim czasie ulega zużyciu, skonwencjonalizowaniu, staje się ograna i nudną manierą. Dlatego też, jak na teatr poszukujący przystało, Radošínské naivné divadlo poszerzyło zakres posługiwania się środkami artystycznymi tej kategorii. Nie zaniedbując słowa, artyści, początkowo głównie sam S. Šteпка, w coraz śmielszy sposób zaczęli się posługiwać mimiką, choć – rzecz jasna – utrzymują się tu indywidualne różnice.

Mimika jest domeną S. Šteпки, który w bardzo dużym zakresie wykorzystuje w tym celu swoje naturalne rysy twarzy, zwłaszcza wyraziste brwi.

<sup>20</sup> Fotografię zamieszcza „Bulletin č. 3. Tematický bulletin Radošínského naivného divadla (na tému: 25 rokov RND vo fotografii)”, Bratislava, 1988, s. 8.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>23</sup> S. Šteпка, D. Porubjaková: *Radošínské naivné divadlo...*, s. 29.

J. Melkovič zaś „gra” przede wszystkim naturalnie dużymi oczyma. Dzięki temu obaj artyści nie muszą stosować charakteryzacji, i tak ich gra twarzą jest momentami tak ekspresyjna, że aż ociera się o karykaturę. Podobnie z silną ekspresją stosuje mimikę D. Porubjaková, podkreślając jej sztuczność dodatkowo ostrym makijażem. Mimika K. Kolnikovej, również nierzadko bardzo wyrazista, jest jednak naturalna, a to ze względu na brak charakteryzacji przy łagodnych rysach twarzy artystki. D. Porubjaková wspomina, że grając Babcię w *Človečenie* artystka ta z niezmienną powagą wygłaszała monolog o przeszłości bohaterki, będący parodią wzruszających życiorysów. „Pri posledných slovách má pani Kolniková takmer vždy slzy v očiach. Smiešnosť obsahu naráža na maximálnu autenticitu prejavu hodného herečky Stanislavského školy.”<sup>24</sup> Pozostali radoszinscy aktorzy, szczególnie wywodzący się z ruchu amatorskiego, zachowują najczęściej tzw. kamienną twarz.

Generalnie mimika twarzy stosowana jest przez poszczególnych artystów radoszinskiego teatru dość dowolnie; tam, gdzie aktorzy posługują się nią, służy podkreśleniu ekspresji wyrazu i ilustruje replikę. Jako środek „niesamodzielny” mimika twarzy na ogół nie zastępuje słowa. W tym celu o wiele częściej artyści stosują gest.

„Gest w teatrze bądź towarzyszy słowu, bądź je zastępuje. Towarzysząc – może podnosić jego wartość semantyczną, może też jej zaprzeczać. Gest zdolny jest wypełnić brak istniejącej dekoracji, kostiumu lub rekwizytu. Aktor o dużej sprawności gestycznej potrafi z łatwością odtworzyć nieistniejący przedmiot umiejętnie nim operując, tj. odgrywając fikcję.”<sup>25</sup>

Gest według T. Kowzana to: układy rąk, pozy, głowa, tułów, imitacje czynności. Radošinské naivné divadlo nie jest teatrem pantomimicznym, niemniej jednak nie rezygnuje z gestu. Dla Štepki najważniejsza jest gestykulacja rąk, często w jego grze aktorskiej zdarzają się sytuacje, w których ręce artyści „opowiadają”. Przykładem może być scena ze sztuki *Pokoj domu tomuto*, w której Juraj (Štepka) opowiada Jožinie (M. Hilmerová) o swoim przyjacielu Antisie. Tekst wypowiedziany przez aktora przytoczyliśmy już wcześniej, omawiając sposób operowania słowem w radoszinskim zespole. We fragmentach, gdy wypowiedź ta zamienia się w mowę pozarozumową, nośnikiem znaczenia staje się gestykulacja rąk, przedstawiająca sprawność w posługiwaniu się kartami czy sposób łupania orzechów. Štepka stosuje w zasadzie tylko dwie odmiany gestu<sup>26</sup> – gest

---

<sup>24</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>25</sup> A. Hausbrandt: *Elementy wiedzy o teatrze*. Warszawa 1992, s. 83.

<sup>26</sup> P. Bogatyriew: *Semiotyka kultury ludowej*. Tłum. J. Faryno. Wybór, wstęp i opracowanie M.R. Mayenowa. Warszawa 1979, s. 22. Dwie inne typologie gestu podaje P. Pavis, stwierdzając jednak na wstępie, że „nie wydaje się możliwe utworzenie pełnej typologii gestów stosowanych w życiu i w teatrze”. Por. P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przekład i opracowanie S. Świontek. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 167–168.

charakterystyczny (np. opowiadając przykładą co chwila rękę do czoła, łapie się za głowę, wyciera nos) i gest opisowy (przytoczony przykład z wyimaginowanymi kartami czy z łupaniem orzechów). Pozostali aktorzy radoszńskiego teatru posługują się głównie gestem charakterystycznym (np. K. Kolníková kręci róg fartucha lub składa ręce na podołku, zasłania ręką usta) i opisowym, rzadziej – a właściwie prawie wcale – gestem przedstawiającym. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, iż gesty opisowe w radoszskim teatrze stosowane są przede wszystkim z użyciem rekwizytu.

Trudno stwierdzić, jak często aktorzy improwizują gest. Scenariusz praktycznie gestu nie projektuje, zatem można przyjąć, iż wszystkie oglądane przez widza gesty aktorów są improwizowane. Nie jest to jednak improwizacja „na gorąco”, jak ma to miejsce ze słowem, ale chyba raczej przemyślana przez aktorów lub reżysera i przygotowana wcześniej podczas prób. Być może jedynym znanym nam przykładem improwizowanego „na gorąco” gestu jest ten, kiedy Karol (Štěpka) w inscenizacji *Ženské oddelení*, uwodząc Irenę (Porubjaková), naśladuje jej ruch: Irena kokieteryjnie zsuwa z jednego ramienia szlafrok, Karol zaś zsuwa z ramienia marynarkę. Gest ten, pozostając w jawnej sprzeczności z sytuacją (Karol uwodzi przecież Irenę, zatem nie powinien jej w ten sposób parodiować), nie jest więc umotywowany. Poziom jego motywacji stanowi nie sytuacja, ale prywatny komentarz aktora, który w ten sposób dystansuje się od postaci, wywołując zarazem śmiech nie tylko publiczności, ale i występujących na scenie kolegów.

Generalnie aktorzy radoszńskiego zespołu posługują się gestem przede wszystkim w sposób naturalny, tzn. zgodny z tekstem lub rysunkiem postaci, albo w sposób karykaturalny, tzn. w kontraście z tekstem lub charakterystyką postaci. Gest naturalny zazwyczaj jest krótki, szybko ulega zmianie, dlatego często jest wręcz nieuchwytny dla widza. Gest karykaturalny z kolei często bywa zatrzymany, zamienia się w pozę, właśnie po to, aby widz lepiej mógł odczytać jego dodatkowe znaczenie.

Spośród stosowanych przez aktorów środków artystycznych w stosunku do początkowego okresu działalności radoszńskiego teatru największemu wzbogaceniu uległ ruch sceniczny.

„Ruch sceniczny aktora [to] po prostu zmiany miejsca dokonywane przezeń podczas spektaklu na oczach widowni. Ruch sceniczny jest ruchem komponującym się w spektakl, ruchem przedstawienia. Jest to ruch mający funkcję znaczeniową, bądź operatywną. Ruchem znaczącym jest na przykład klęknięcie przed królem albo pełzanie u stóp ukochanej. Ruch operatywny wykonuje aktor na przykład podchodząc do stołu, aby wziąć książkę, albo podnosząc się z krzesła na dźwięk dzwonka u drzwi.”<sup>27</sup>

Początkowo praktycznie jedynym ruchem radoszńskich aktorów na scenie było wejście i wyjście. Obecnie niezmiernie rzadko zdarza się, by

aktor wchodził na scenę, siadał na krześle, wygłaszał swój tekst i wychodził za kulisy. Chyba najczęściej czyni tak K. Kolníková, co jednak znajduje wytłumaczenie także w tym, że jest to osiemdziesięciokilkuletnia aktorka. Ale nawet K. Kolníková nie wypowiada już tekstu wyłącznie twarzą do widowni; na przykład w inscenizacji *Pokoj domu tomuto* jako przewodniczka w muzeum Mozarta oprowadza wycieczkę wśród eksponatów, jako Alica w sztuce *Lod' Svet* krząta się wokół szafy-kufra, prasuje spodnie Kapitanowi itp., co sprawia, że widz staje się świadkiem wydarzeń spoza czwartej ściany.

Wzbogacenie ruchu umożliwiającą teraz aktorom lepsze w porównaniu z poprzednimi warunki sceniczne. Dzięki odpowiednio dużej scenie w sztuce *Pokoj domu tomuto* mogły się na niej znaleźć trzy autentyczne rowery, na których Juraj (Štepka), Jožina (M. Hilmerová/D. Morová) i Cyril (J. Melkovič) mogli odbywać wyimaginowaną podróż po Europie, a w sztuce *Lás-ka-nie* przygotowująca się do konkursu Miss Sympatia córka Laskówna mogła przeprowadzić trening gimnastyczny z szarfą.

W radoszinskim teatrze ruch aktora na scenie bywa jednak wprowadzany w inny, nietypowy dla teatru słowa sposób. Otóż w radoszinskiach inscenizacjach od czasu do czasu pojawia się taniec. Dotyczy to sztuk *Rozprávka (o tom, ako žijeme dodnes, ak sme nepomreli)*, *Slovenské tango*, *Lás-ka-nie*. W *Rozprávce...* taniec był lejtmotywwem, związanym z pojawianiem się na scenie trzech wróżek, które przed każdą sytuacją charakteryzowały bohaterów i informowały, co się będzie z nimi działo. D. Porubjaková tak opisuje ich zachowanie na scenie: „Hlasy im zaznievali z reproduktorov, zatiaľ čo ony pohybom ilustrovali text, prípadne tancovali spôsobom, z ktorého nebolo jasné, či ide o lyrizujúci prvok alebo o paródiu baletu.”<sup>28</sup>

W dwóch pozostałych wymienionych inscenizacjach taniec miał precyzyjną funkcję znaczeniową: w *Slovenskim tangu* nieskoordynowane taneczne ruchy śpiewających tytułową piosenkę małżonków sygnalizowały krytyczny stan ich wzajemnych stosunków, podobnie jak w *Lás-ka-nie* szalony *rock and roll*, tańczony przez Danę i Zuzanę, żonę i córkę Bystríka Láski, informował o porozumieniu matki i córki przeciw ojcu, czyli także o niedobrej atmosferze w rodzinie bohatera. Tak więc choreografia (ruch taneczny) w inscenizacjach radoszinskiego teatru jest przeważnie nośnikiem znaczenia, choć jako parodia czy element nastroju pełni również funkcję zabawową.

Twórczość aktora koncentruje się na kreowaniu postaci scenicznej, która nie jest tożsama z postacią dramatu (scenariusza), choć ta druga stanowi coś w rodzaju szkicu, projektu pierwszej. Według T. Kowzana, ostatnim środkiem wyrazu, którym aktor dysponuje w swojej twórczości, jest jego

wygląd na scenie, przy czym nie bez znaczenia jest tu naturalny wygląd aktora. I tak na przykład z aktora, który w rzeczywistości jest szczupły, można uczynić na scenie grubasa, z aktora niskiego wzrostu zaś – olbrzyma, ale wymaga to zastosowania szczególnych środków technicznych (poduszek, szcudeł). W teatrze radoszinskim nie stosuje się takich środków, w maksymalny sposób wykorzystuje się naturalne możliwości aktorów. Aktorzy rzadko korzystają z charakteryzacji, która oprócz fryzury i kostiumu, zdaniem T. Kowzana, składa się na wygląd aktora. Miejsce charakteryzacji zajmuje niekiedy ostry, wręcz ekspresjonistyczny makijaż, czego przykładem może być D. Porubjaková w roli Nataszy w *Lod' Svet* czy Żony w *Lás-ka-nie*, albo twarz Štepki jako Celnika Rousseau w *Delostrelcach na Mesiaci*. Tylko wyjątkowo w inscenizacji *Krw story* Štepka i Markovič wystąpili ze szczególnie ucharakteryzowanymi twarzami: przedstawiali tutaj dwie kobiety – Dorę i Ilonę, stąd na ich twarzach pojawiły się mocne czerwone rumieńce i także usta w kształcie serduszek – charakteryzacja zarazem bardzo plastyczna (przypomina to twarze z rysunków dziecięcych) i komiczna.

Radoszinscy aktorzy nie noszą również peruk. O wiele częściej pojawia się sztuczny zarost, którego na ogół używa Štepka. Między innymi w *Človečynie* jako Ojciec występuje z hitlerowskim wąsikiem, co w połączeniu z kostiumem czyni z Ojca postać żałośnie śmieszną. Artysta ma bowiem na głowie często stosowany w różnych inscenizacjach „beregik z antenką”. Štepka występuje w tym nakryciu głowy jako Ernest w *Pavilónie B*, jako Biely w *Nebo, peklo, raj* i jeszcze w kilku innych sztukach. W takim „beregiku” na scenie pojawiają się też M. Ivičič jako Školník z *Čiernej ovcy* czy J. Melkovič jako Skladatel' w *Vygumuj a napiš*. Innym powtarzającym się w różnych inscenizacjach nakryciem głowy jest skórzana czapka pilotka; noszą ją J. Melkovič jako Cyril w *Pokoj domu to-muto*, Štepka jako Banič w *Lod' Svet*, M. Markovič jako Uhorčik-Herec w *Jááánošiiiku*. Jeśli chodzi o kobiece nakrycia głowy, to chyba najczęściej występuje w nich K. Kolníková, przy czym z reguły jest to chustka albo ludowy czepek. Ta powtarzalność nakryć głowy różnych postaci w różnych sztukach wynika być może ze skromnych możliwości teatralnej garderoby, powoduje – choć możliwe, iż nie jest to, albo nie zawsze jest to, efekt zamierzony – swoiste podobieństwo tak przedstawianych postaci. Stałego widza Radošinskiego naivnego divadla musi zastanowić fakt, dlaczego Ojciec z *Človečiny* i np. Skladatel' z *Vygumuj a napiš* wyglądają podobnie. W ten sposób nakrycie głowy, drobny szczegół kostiumu, staje się niezwykle ważnym znakiem w radoszinskim teatrze: nie tylko charakteryzuje postać, ale sugeruje, iż w podobieństwie postaci w kolejnych sztukach możemy się dopatrywać ciągłości, kontynuacji tematycznej w następnych inscenizacjach.

Pozostałe elementy kostiumów radoszinskich aktorów w większości sztuk również nie są niezwykle. Komponowane są z elementów codziennie-

go, współczesnego ubioru, choć zestawianie ubioru odbywa się na różnych zasadach, dzięki czemu w teatrze pojawia się kilka rodzajów kostiumu<sup>29</sup>:

1) kostium symboliczny – np. w *Pitvie* żołnierze ubrani są w garnitury, jedynie na głowach mają hełmy;

2) kostium realistyczny – np. wszystkie kostiumy w sztukach *Ženské oddelenie*, *Čierná ovca*, *Lás-ka-nie*;

3) kostium stylizowany – np. kostiumy w sztuce *Lod' Svet* czy we wcześniejszej wersji inscenizacji *Jááánošiika*.

Jak pisze D. Porubjaková, początkowo kostium był przeważnie elementem nieistotnym i zamienialnym; aktor mógł wystąpić praktycznie w czymkolwiek, od kostiumu bowiem ważniejsze było słowo<sup>30</sup>. Spośród wymienionych rodzajów kostiumów używanych w radošínském zespole w zasadzie żaden nie jest rodzajem „czystym”, lecz ze względu na dowolność łączenia elementów ubioru staje się mniej lub bardziej groteskowy. Odwołajmy się znów do słów D. Porubjakovej, która wspomina kostium Ojca z *Človečiny*: „Pohl'ad na jeho obnosení konfekciu je žalostné smiešny. Celkom samozrejme si z náprsného vrečka vyberá papuče, rovnako normálne nosí k tesilákom pyžamový kabátik a znakom spoločenskej reprezentácie sú u neho tmavé okuliare z umelej hmoty a slávnosťná »buzitaška«.”<sup>31</sup>

Taki groteskowy styl kostiumów jest dla teatru najbardziej typowy. P. Bogatyriew pisze, iż kostium jest znakiem, który charakteryzuje postać, i zarazem znakiem, który wyróżnia aktora spośród publiczności<sup>32</sup>. W radošínském teatrze charakterystyka postaci za pomocą kostiumu odbywa się bądź na zasadzie kontrastu stroju z pozostałymi elementami opisu postaci, np. języka, zachowania, ruchu scenicznego itp. (choćaby już tylokrotnie przytaczany przykład Ojca z *Človečiny*, który we własnym domu jest postacią najważniejszą, do pozostałych członków rodziny wygłasza pełne pouczeń przemówienia, a przy tym nosi do spodni z garnituru kurtkę z piżamy), bądź zgodnie z ogólną charakterystyką postaci. Tu przykładem są kostiumy K. Kolníkovéj, która najczęściej występuje w tradycyjnym codziennym ubiorze ludowym, w jakim jeszcze dzisiaj widuje się starsze kobiety na słowackiej wsi lub w mniejszych miastach. Kostium ten odpowiada postaciom starszych kobiet, matek, sióstr, gospodyń domowych kreowanych przez aktorkę. Kostiumy K. Kolníkovéj rzadko są groteskowe, jak kostiumy S. Štepkí i innych aktorów, często zaś pozostają z nimi w kontraście. To przeciwstawne zestawienie strojów aktorów służy nie tylko ukazaniu opozycji dwóch światów: tradycyjnego i nowoczesnego, ale przede wszystkim wyodrębnieniu dwóch systemów wartości: duchow-

<sup>29</sup> Por. P. Bogatyriew: *Semiotyka kultury ludowej...*, s. 107; P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 259–261.

<sup>30</sup> S. Štepká, D. Porubjaková: *Radošínské naivné divadlo...*, s. 70–71.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>32</sup> P. Bogatyriew: *Semiotyka kultury ludowej...*, s. 105.



wych (rodzina, wiara, uczciwość, poszanowanie drugiego człowieka) i materialnych (pogoń za pieniądzem, brutalne karierowiczostwo). Co się zaś tyczy wyróżniania aktora spośród publiczności za pomocą kostiumu, to w radoszinskim teatrze większość ubiorów scenicznych mimo wszystko nie spełnia tej funkcji. Fakt, iż składają się one z elementów zwykłego ubioru sugeruje, że na scenie występują takie same postaci, jakie można spotkać na co dzień, jakie być może w danej chwili siedzą na widowni. Zatem także kostium służy przełamywaniu bariery między sceną a widownią.

Tekst wypowiadany (słowo, intonacja), ekspresja ciała (mimika, gest, ruch) oraz wygląd zewnętrzny (charakteryzacja, fryzura, kostium) to według klasyfikacji T. Kowzana wszystkie podsystemy znaków teatralnych zależne od aktora. Posługując się elementami tych subkodów, aktor „staje się” postacią sztuki. Relację pomiędzy aktorem a postacią celowo podano tu w cudzym słowie, gdyż w zależności od przyjętej techniki gry aktor „wciela się” w postać lub też ją „kreuje”. Odpowiada to sygnalizowanemu już wcześniej, a powszechnemu podziałowi na aktorstwo iluzjonistyczne i antyiluzjonistyczne<sup>33</sup>. W radoszinskim teatrze aktorzy stosują model antyiluzjonistyczny, choć niszczenie iluzji osiągają różnymi środkami. Najlepszymi przykładami są tu S. Štěpka i K. Kolníková. Burzeniu iluzji w grze S. Štěpki służy zarówno improwizacja w zakresie wypowiadanego tekstu, jak i przesadna ekspresja ciała czy powtarzający się w różnych inscenizacjach wygląd kreowanych przez tego aktora postaci, co sprawia, że stają się one typami. Nadto artysta manifestuje swój dystans do postaci przez częste „wypadanie z roli”, odsłanianie warsztatu i w efekcie – dekompozycję postaci. W aktorstwie K. Kolníkové przeważa oszczędne i naturalne operowanie środkami wyrazu, zarówno w zakresie wypowiadanego tekstu, jak i ekspresji ciała, co sprawia, że jej postaci w porównaniu z postaciami kreowanymi przez S. Štěpkę (ale również D. Porubjakovą, M. Markoviča czy w mniejszym stopniu J. Melkoviča) są kompozycyjnie bardziej spójne. Niszczenie iluzji w kreacjach artystki wynika nie tyle z samego fenomenu gry, ile – paradoksalnie – z jej braku: K. Kolníková po prostu zawsze jest autentycznie sobą. Te dwa odmienne typy aktorstwa antyiluzyjnego można za J. Roubalem określić jako autorskie (S. Štěpka) i autotematyczne (K. Kolníková)<sup>34</sup>.

Na język teatru składają się również znaki związane z aktorem pośrednio. Według przyjętej tu klasyfikacji są to: rekwizyt, dekoracja, oświetlenie, muzyka i efekt dźwiękowy. Pierwsze trzy systemy odnoszą się do wyglądu miejsca scenicznego.

W niniejszej pracy już wielokrotnie zwracano uwagę na relacje pomiędzy ansamblem sceny a ansamblem widowni radoszinskiego teatru. Oby-

---

<sup>33</sup> Por. S. Świontek: *Modele aktorstwa XX wieku*. W: *Aktor w kulturze współczesnej...*, s. 14–15; J. Roubal: *Problemy tzw. aktorstwa autorskiego we współczesnej teatrologii*. Tłum. A. C a r. W: *Aktor w kulturze współczesnej...*, s. 25 i nast.

<sup>34</sup> J. Roubal: *Problemy tzw. aktorstwa autorskiego...*, s. 25–26.

dwa te ansamble spotykają się na jednym gruncie – w teatralnej przestrzeni. Sposób kształtowania przestrzeni teatralnej jest także jednym z elementów określających specyfikę teatru w ogóle. Teatr współczesny poszukuje sposobów na to, by przestrzeń teatralna była jedna, wspólna zarówno dla widza, jak i dla członków zespołu scenicznego. W ramach tejże przestrzeni istnieje obszar teatru jako instytucji kulturalnej i tzw. obszar sceniczny, na którym toczy się przedstawienie. Różnica między tymi dwoma obszarami polega na tym, że teren instytucji kulturalnej to po prostu budynek teatralny ze sceną, widownią, garderobami, foyer itd., obszar sceniczny zaś to takie miejsce, na którym pojawiają się aktorzy i na które w teatrze tradycyjnym widzowie nie mają wstępu. Współcześnie próbuje się tak kształtować granice między sceną a widownią, aby cała przestrzeń teatralna mogła być dostępna dla widza, będąc jednocześnie obszarem sceny<sup>35</sup>.

Teatr radoszinski zmieniał się również pod względem sposobu kształtowania przestrzeni teatralnej. Sposób ten bowiem w dużej mierze zależy od warunków, w jakich teatrowi przychodzi działać, a w 30-letniej historii zespołu warunki te ulegały zmianie kilkakrotnie. Początkowo artyści mieli do dyspozycji małą, mieszczącą około trzydziestu miejsc na widowni salę i mikroskopijną scenę, na której z trudem mogło „grać” więcej niż dwóch aktorów równocześnie. Mimo że fizyczna bliskość sceny i widowni sprzyjała bardziej nowatorskim rozwiązaniom, w budowie przestrzeni teatralnej zaznaczał się rozdział między obszarem sceny a widownią, a to dlatego, że scena znajdowała się na niewielkim podwyższeniu, które można uznać za ślad rampy. I choć, co widać na nielicznych fotografiach z tamtych lat, aktorom przychodziło występować niemal twarzą w twarz z widzami, bariera między sceną a widownią jednak istniała. W tym też okresie zespół często występował poza Radošíną, funkcjonując okresowo jak teatr wędrowny. Wspomnienia S. Šteпки na temat warunków, w jakich przychodziło im wtedy występować, przytoczone zostały w rozdziale 3. Niestety, nie wiemy, jak w takich wypadkach zespół radził sobie z kształtowaniem przestrzeni teatralnej. Pewną informacją może być tylko fotografia z przedstawienia *Jááánošiiika* w 1985 roku w Terchovej, gdzie umieszczona pod gołym niebem, na specjalnie wybudowanym podwyższeniu, scena została dodatkowo otoczona ramą niczym obraz, który w tle prezentuje pejzaż tatrzański, na pierwszym planie zaś postaci sztuki<sup>36</sup>. Scena taka jest charakterystyczna dla teatru ludowego, w zasadzie związanego z grą na wolnej przestrzeni, wykorzystującego pejzaż naturalny. Obecnie teatr występuje na stałej scenie o tradycyjnej konstrukcji pudełkowej. Tak więc obszar sceniczny w radoszinskim teatrze jest wyraźnie

<sup>35</sup> Por. P. P a v i s: *Slovník terminův teatralnych...*, s. 404.

<sup>36</sup> Fotografię zamieszcza „Bulletin č. 9. Tematicky bulletin Radošinského naivného divadla (na tému: 25 rokov RND vo fotografii)”, Bratislava, 1988, s. 43.

oddzielony od reszty przestrzeni teatralnej. Aktorzy zresztą także nie przekraczają bariery rampy; nie schodzą do publiczności, nie zapraszają też widzów na scenę. Przekraczanie granicy między sceną a widownią odbywa się inaczej, głównie za pośrednictwem gry aktorów (lub – jak w przypadku K. Kolníkovéj – jej braku).

Wśród znaków służących kształtowaniu miejsca scenicznego najwięcej kontrowersji wzbudza rekwizyt, dlatego też T. Kowzan stwierdza, iż ten element sztuki teatralnej sytuuje się w zasadzie gdzieś pomiędzy znakami kostiumu a znakami dekoracji i może pełnić różnorodne funkcje w teatrze: nie tylko określa przestrzeń, ale też charakteryzuje postać, a może też stać się „znakiem myśli przewodniej utworu”<sup>37</sup>. Rewizyt to nic innego, jak znany powszechnie przedmiot, który przeniesiony na scenę zaczyna pełnić swoiste teatralne funkcje, z których najważniejszą, według P. Bogatyriewa, jest akcentowanie przedziału między obszarem scenicznym a światem powszedniego życia<sup>38</sup>. W radoszinskim teatrze jako rekwizyty pojawiają się przede wszystkim przedmioty codziennego użytku, których aktorzy używają na ogół zgodnie z przyjętym ich zastosowaniem. Tak więc pióro służy do pisania, nóż do krojenia, kieliszek do picia, żelazko do prasowania. Trzeba jednak zaznaczyć, iż z pomocą tych rekwizytów aktorzy „grają”; imitują krojenie, picie, pisanie, prasowanie. A zatem rekwizyty służą jako semiologiczne ikony określonych czynności, które – zdarza się – aktorzy radoszinskiego teatru przedstawiają również bez użycia rekwizytów, czyli z pomocą pantomimy (np. scena oprowadzania przez Jurka (Štěpka) Matki (Kolníková) po pozornie istniejącym domu w sztuce *Pokoj domu tomuto*). We współczesnych teatrach spotkać się można z dalej idącym przełamywaniem tej teatralizacji otaczających nas przedmiotów; bywa, że pojawiająca się na scenie miska z wodą naprawdę jest pełna wody, w której i aktorzy, i zachęceni przez nich widzowie myją ręce (*Dante Szajny*), taca pełna ciastek zawiera prawdziwe ciastka konsumowane przez aktorów, a czasem przez widzów podczas przedstawienia itp. Rewizyt teatralny przestaje być w tym momencie li tylko rekwizytem, na powrót staje się przedmiotem codziennego użytku i w ten sposób rozdział między obszarem sceny a widownią ulega zatarciu. W radoszinskim teatrze jednak rekwizyt pozostaje rekwizytem, nawet jeśli z pojawiającej się na scenie butelki piwa aktorzy naprawdę coś piją (*Ženské oddelenie*), i służy głównie charakterystyce postaci lub – w niewielkim stopniu – kształtowaniu akcji.

Sposób wykorzystania rekwizytu jako środka ekspresji zmieniał się w historii Radošinského naivného divadla, podobnie jak inne wymienione wcześniej środki wyrazu. D. Porubjaková wspomina, że do inscenizacji *Kúpeľná sezóna* w 1980 roku w teatrze używano minimum rekwizytów,

<sup>37</sup> T. Kowzan: *Znak w teatrze...*, s. 363–364.

<sup>38</sup> P. Bogatyriew: *Semiotyka kultury ludowej...*, s. 67–68.

scenografia zaś była uderzająco prymitywna<sup>39</sup>. Nie bez znaczenia jest fakt, że radoszinski zespół tworzyli wtedy głównie artyści nieprofesjonalni i tak jak trudno było od nich wymagać udanej koordynacji gestu czy ruchu z wygłaszaniem słowa, tak też chyba nie należało oczekiwać, iż bez problemów będą posługiwać się rekwizytem. Bogaty ruch z wykorzystaniem wielu rekwizytów wprowadzili na scenę zaproszeni do współpracy z teatrem aktorzy profesjonalni, przy czym – jak zwraca uwagę D. Porubjaková – elementy tych dwóch subkodów służyły przede wszystkim charakterystyce postaci. Oto jak wspomina, w jaki sposób korzystała z nich pierwsza współpracująca z teatrem aktorka profesjonalna Zuzana Króněrova, która w inscenizacji *Slovenské tango* wystąpiła w roli żony (Žena): „Žena stále pobehuje, upratuje, prezlieka sa, koná množstvo drobných a všedných úkonov, ktoré však nepôsobia ako »barličky«, ktorými sa podopiera herec, keď už pridlho hovorí a nevie, čo s rukami a nohami, ale zdôrazňujú každodenný kolobeh dňa pracujúcej ženy, ktorú je uzavretá v bludnom kruhu domácich prác.”<sup>40</sup>

W mniejszym zakresie w teatrze stosuje się rekwizyty, które decydują o wyglądzie miejsca scenicznego, zwłaszcza jeśli operowanie nimi wymaga większych umiejętności. Przykładem niepowodzenia w zastosowaniu rekwizytów przestrzennych mogą być płócienné parawany w inscenizacji *Kúpeľná sezóna*, za pomocą których aktorzy sami mieli zmieniać dekorację sceny, co jednak okazało się zadaniem zbyt trudnym, podobnie jak podnoszenie przez aktorki rolet symbolizujących w inscenizacji *Ženské oddelenie* szpitalne okna. W obydwu wypadkach aktorzy tak dalece koncentrowali się na operowaniu rekwizytem i tak dalece absorbowali tymi czynnościami uwagę widzów, że zacierał się tekst, który z zamierzenia jest najważniejszym środkiem wyrazu w radoszinskim teatrze. Tak więc w Radošinskim naivnym divadle cechą charakterystyczną teatralnej ekspresji jest prostota zastosowania rekwizytów, zarówno z uwagi na ich powszechne występowanie w życiu pozateatralnym, jak i ze względu na operowanie nimi przez aktorów. Jest to charakterystyczne dla teatru naturalistycznego.

Ciekawie rozwiązany został problem zmiany dekoracji, której częściowo dokonują sami aktorzy, częściowo zaś aktorzy-technicy, którzy na scenie pojawiają się sporadycznie, właśnie wtedy, gdy dekoracja wymaga bardziej skomplikowanej zmiany (np. należy wynieść pianino), przy czym ich pojawienie się bądź jest wkomponowane w treść sztuki, bądź nie, ale zawsze występują oni w kostiumach. Przykładem wkomponowania aktorów-techników w treść utworu jest inscenizacja sztuki *Lod' Svet*, w której występują oni w rolach Gawriły Principa i Jedovkina Ogneva, a jednocześnie, gdy tego wymaga akcja, wnoszą na scenę mikrofon, biały obrus za-

<sup>39</sup> S. Štepká, D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo...*, s. 70.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 65.

stępujący stół, służącą do siedzenia skrzynię. Ich nieumotywowanym – poza zmianą dekoracji – wejściem na scenę jest na przykład pojawienie się aktorów-techników w inscenizacji *Pokoj domu tomuto*, gdzie w scenie z Paryża wynoszą pianino. Ci sami aktorzy później pojawiają się w sztuce jako gwardia angielskiej królowej, ale to ich wejście nie ma żadnego związku z wejściem „technicznym”.

Zmiana dekoracji na oczach widzów i do tego wymienna funkcja części członków zespołu teatralnego (raz technik, raz aktor) jest swoistą formą odsłaniania kulis, odkrywaniem przed widzom teatralnego warsztatu, a co za tym idzie – wprowadzaniem widza w tę część teatralnej przestrzeni, która na ogół jest dla niego zamknięta. Jest to więc zjawisko „teatru w teatrze”<sup>41</sup>. Inną formą „teatru w teatrze” jest sceniczna realizacja tematu sztuki (teatr o teatrze). Obydwie formy różnią się tym, że o ile w przypadku „odsłaniania kulis” rzeczywistość sceniczna ulega **redukcji** do wymiaru „świata realnego właściwego zespołowi widowni, o tyle w przypadku „teatru o teatrze” dochodzi do **podwojenia** rzeczywistości scenicznej w relacji scena – widownia na zasadzie kompozycji szkatułkowej.

W inscenizacjach radošinskogo teatru występują obie te formy: pierwsza to właśnie zmiana dekoracji przy odsłoniętej kurtynie, przykładem drugiej może być inscenizacja „psychofraszki” *Pavilón B*, gdzie na oczach widzów pacjenci szpitala psychiatrycznego odbywają terapeutyczny seans psychodramy i w ten sposób część przestrzeni pierwotnej w inscenizacji zamienia się w sekundarną – powstaje scena na scenie. Efekt ten był osiągany w sposób umowny, tzn. nie za pomocą dekoracji, ale przez usytuowanie samych aktorów-pacjentów: część z nich siadała z boku sceny, tworząc widownię, jeden zaś, ten który akurat poddawany był terapii, stawał pośrodku wypowiadając swoją kwestię.

Dość trudno jednoznacznie określić styl scenograficzny Radošinskogo naivnogo divadla. Z teatrem współpracują różni scenografowie prezentujący – na tyle, na ile pozwalają na to możliwości techniczne sceny, sprawność wykonawców i wymagania sztuki – różnorodne style scenograficzne. D. Porubjaková zwraca uwagę na fakt, że w początkowym okresie istnienia teatru wygląd miejsca scenicznego podczas przedstawienia właściwie nie miał większego znaczenia. Wspomina, iż była to scena uderzająco „prymitywna”, na której pojawiały się najprostsze sprzęty codziennego użytku, w tle zaś np. malowane kulisy<sup>42</sup>. Jak wynika ze zdjęć ówczesnych inscenizacji, i takie teatralne tło było rzadkością; najczęściej wykorzystywano po prostu tło naturalne. Dopiero wraz z nawiązaniem przez teatr współpracy z profesjonalnymi scenografami wygląd miejsca scenicznego uległ zmianie. W interesującym nas okresie działalności teatru najczęściej

<sup>41</sup> Por. T. K o w z a n: *Znak w teatrze...*, s. 365; P. P a v i s: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 542.

<sup>42</sup> S. Š t e p k a, D. P o r u b j a k o v á: *Radošinské naivné divadlo...*, s. 70.

scenografię przygotowuje Mona Hafsahl. Jej projekty opierają się na charakterystycznej dla zespołu prostocie zagospodarowania przestrzeni scenicznej: na scenie pojawiają się sprzęty codziennego użytku typowe dla zaproponowanego przez treść sztuki wnętrza. Dodać trzeba, że S. Štěpka w swoich scenariuszach w zasadzie przestrzega jedności miejsca, co w dużym stopniu ułatwia zadanie scenografowi, nie zmuszając go do projektowania wielu różnych scen dla jednej inscenizacji (wyjątek stanowi sztuka *Pokoj domu tomuto*). Jeśli sztuka wymaga dodatkowej przestrzeni scenicznej, a najczęściej ma to związek z pojawiającymi się w inscenizacjach piosenkami-komentarzami, to z reguły z boku sceny pojawia się takie dodatkowe miejsce, które w odpowiednim momencie jest wyodrębniane za pomocą światła (na przykład w inscenizacjach *Ženské oddelenie*, *Lás-ka-nie*).

Scenograficzne projekty Mony Hafsahl nie wymagają od aktorów nadzwyczajnych umiejętności poruszania się w przestrzeni scenicznej, ani też nie dążą do skupienia na sobie uwagi widza. Nie są to więc projekty przytłaczające swoją malarskością czy awangardyzmem, ale – mimo pewnych koniecznych na scenie uproszczeń – realistyczne. I tak w sztuce *Ženské oddelenie*, która rozgrywa się w szpitalnej sali, na scenie stoją szpitalne łóżka, stoliki, a w tle przeszklona szafa-ściana, w sztuce *Lás-ka-nie* – typowa kuchnia z dużym stołem pośrodku, wokół niego krzesła, w tle kredens, z boku zaś lodówka. Jedynym nietypowym jak na kuchnię sprzętem jest pianino, które zresztą pojawia się prawie w każdej sztuce radoszinskiego teatru i którego umiejscowienie na scenie automatycznie łączy się z wydzieleniem odrębnej przestrzeni scenicznej. Tak więc przestrzeń sceniczna większości inscenizacji radoszinskiego teatru tym samym nie jest jednolita, co wynika już z samego scenariusza<sup>43</sup>. Jest ona rozbita najczęściej na dwa obszary, które można by określić jako obszar akcji właściwej i obszar interludialny czy – w pewnym sensie – kabaretowy.

Kompozycje scenograficzne Mony Hafsahl zostały tu określone jako realistyczne, ale także wśród projektów tego scenografa – a z radoszinskim teatrem współpracowało też kilku innych scenografów – znalazły się propozycje o odmiennym stylu. W inscenizacji *Delostrelci na Mesiaci* akcja toczy się w malowanych dekoracjach, w części pierwszej sztuki w naiwnym stylu prezentujących stary zamek w otoczeniu drzew, przed którym powiewają malowane chorągwie, a nad nim wznosi się grający na trąbie anioł, w części drugiej – rajski ogród niczym z obrazów Henri Rousseau-Celnika, który jest zresztą jedną z postaci sztuki. Dla inscenizacji *Lod' Svet* artystka zaprojektowała scenę w stylu malarsko-awangardowym, z malowanym tłem przedstawiającym niebo, które przechodzi w morze, namalowane na tkaninie okrywającej niewielki, umieszczony w tyle sceny

---

<sup>43</sup> Przestrzeń rozumiana jest tu szerzej niż miejsce akcji, które – jak wcześniej wspomniano – w tekstach S. Štěpki z reguły jest jednolite.

podest. Całe „umeblowanie” sceny, mającej przedstawiać pokład statku, stanowią dwuskrzydłowa skrzynia-szafa oraz skrzynia-ława. Z boku znajduje się – już poza właściwym obszarem przestrzeni tej sztuki – pianino.

Przestrzeń w inscenizacjach Radošinskiego naivnego divadla jest więc ukazywana na bardzo wiele sposobów – od realistycznego i naturalistycznego odwzorowania rzeczywistości po dekorację zaledwie symboliczną – ale z reguły jest to dekoracja symultaniczna, to jest taka sama dla wszystkich miejsc akcji oraz dla wszystkich odrębnych przestrzeni (realna / metafizyczna, przestrzeń akcji właściwej/przestrzeń interludialna)<sup>44</sup>. Wyznaczanie odmiennych przestrzeni odbywa się nie za pomocą dekoracji, lecz przeważnie za pomocą oświetlenia. Nie chodzi tu tylko o skonstrastowanie oświetlonej sceny z zaciemnioną widownią. Zabieg ten, wraz z podniesieniem kurtyny, pozwalając już na początku spektaklu wyodrębnić obszar sceniczny z przestrzeni teatralnej, jest powszechnie stosowany w teatrze europejskim naszego stulecia<sup>45</sup>, zatem teatr radošinski również go stosuje. Chodzi tu o takie operowanie oświetleniem na samej scenie, które pozwala w ramach miejsca scenicznego wyłonić różne jego obszary. I tak w inscenizacji *Lás-ka-nie* światło służy podkreśleniu odmienności miejsca, na którym siada Babcia (K. Kolníková), ponieważ zaś na początku sztuki widz dowiaduje się, że Babcia już nie żyje i odwiedza swój były dom jako duch, ten wydzielony przez światło obszar sceny staje się jednocześnie przestrzenią nacechowaną metafizycznie, irracjonalną, gdy tymczasem pozostały obszar sceny – mieszkanie Lasków – jest w ramach sztuki całkowicie realny. Generalnie jednak w radošinskim teatrze oświetlenie służy nie tylko do określania przestrzeni i nie tyle do sprecyzowania czasu, ile do budowania nastroju (przykładowo w inscenizacji *Lod' Svet* błyskające światło podkreśla grozę sytuacji, gdy pasażerowie statku odkrywają domniemane morderstwo) lub też do podkreślania wagi występującej na scenie postaci (na przykład koncentracja światła na modlącej się Matce

<sup>44</sup> Z. Strzelecki wskazuje na trzy możliwości rozwiązania dekoracji na scenie zwykłej: 1) dekoracja oddzielna dla każdego miejsca akcji; 2) dekoracja o pewnych elementach stałych i pewnych elementach zmiennych, które określają bliżej miejsce akcji; 3) dekoracja symultaniczna, jednoczesna dla wszystkich miejsc akcji.

„Zmiany dekoracji pierwszego typu wymagają właściwie normalnego antraktu. [...] Typ drugi dekoracji polega najczęściej na stosowaniu stałych podestów, a części zmienne dekoracji są opuszczane przy pomocy wyciągów (większe partie równoległe do rampy) lub ustawiane ręcznie przez maszynistów podczas krótkich przerw (od 1 do 3 minut maksimum) przy zapuszczonej kurtynie lub tylko wygaszonym świetle, lub na oczach widzów. [...] Typ trzeci, spotykany rzadziej, wymaga jednej kompozycji plastycznej, w której mieszczą się wszystkie miejsca akcji (prototypem jest dekoracja misteriów średniowiecznych).” Z. Strzelecki: *Teoretyczne problemy scenografii*. W: *Materiały z zakresu wiedzy o współczesnym teatrze*. Red. U. A s z y k, E. U d a ł s k a. Łódź 1972, s. 88.

<sup>45</sup> Por. T. K o w z a n: *Znak w teatrze...*, s. 365; P. B o g a t y r i e w: *Semiotyka kultury ludowej...*, s. 69–70, 75–77; P. P a v i s: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 267–268.

(K. Kolníkovéj) w pierwszej scenie inscenizacji *Pokoj domu tomuto* czy też w tej samej inscenizacji skupienie światła na aktorce w roli Elsy Trioletovej, siedzącej na pianinie niczym artystka kabaretowa i śpiewającej swoją piosenkę).

W radoszinskim teatrze kolorystyka dekoracji zdaje się nie odgrywać istotnej roli, także kolor stosowanego oświetlenia nie jest chyba sprawą istotną. Światło stosowane jest głównie w celu wydobycia czy podkreślenia kontrastu – nastroju, postaci, miejsca, czasu.

Ze scenariuszy S. Štěpki wynika również niejednorodność czasu. O ile największe zróżnicowanie przestrzeni miało miejsce w inscenizacji *Pokoj domu tomuto*, o tyle największy upływ czasu przedstawia sztuka *Vygumuj a napiš*, obejmująca praktycznie całe życie bohatera, od dzieciństwa po wiek męski. W pozostałych sztukach czas płynie wolniej, obejmuje okres kilku dni, jego upływ zaś z uwagi na rozerwanie akcji jest praktycznie mało widoczny. Wobec tego nie zachodzi konieczność postarzania postaci za pomocą charakteryzacji. Częściej natomiast sygnałem upływu czasu staje się zmiana kostiumów, na przykład w inscenizacji *Lás-ka-nie* w zależności od prezentowanej pory dnia widzimy bohaterów w bieliźnie nocnej, szlafrokach lub też w ubraniach dziennych. Zmiana kostiumów nie jest zresztą jedynym znakiem czasu, łączy się z sygnałami dodatkowymi, takimi jak operowanie światłem (scena jasna w dzień, przyciemniona w nocy), rekwizytem w połączeniu z sygnałem dźwiękowym (dzwonek budzika) czy wreszcie – chyba najczęściej – ruch aktorów, to jest zejście ze sceny w zakończeniu sceny poprzedniej i ponowne wejście na rozpoczęcie nowej. Generalizując, światło w radoszinskim teatrze służy oddzielaniu jednostek sytuacyjnych w inscenizacji, pełni głównie funkcję przedstawiającą bądź podkreślającą nastrój danej sceny.

W radoszinskim teatrze praktycznie nie spotykamy się ze sztukami, których akcja rozgrywałaby się wyłącznie w czasie innym niż współczesny, nawet w inscenizacjach przywołujących tematycznie realia przeszłości (*Jááánošiiik*, *Pitva*, *Alžbeta Hrozná*) ulegają one uwspółcześnieniu już na poziomie scenariusza. Czas historyczny przestaje być najważniejszy, dlatego nie ma konieczności przedstawiania go za pomocą scenografii lub kostiumu. Wystarczy przyrzeć się kostiumom na przykład z *Alžbety Hroznej*, czyli sztuki opartej na historycznym podaniu o Elżbiecie Batorównie, która mordowała dziewczęta, aby kąpać się w ich krwi. W ujęciu Štěpki temat został uwspółcześniony, zatem Dora i Ilona – pomocnice tytułowej Elżbiety – mogły spokojnie wystąpić w stylizowanych kostiumach sióstr PCK. Podobnie rzecz się ma na przykład z *Jááánošiiikiem*. Pewną historyczną stylizację kostiumów można zauważyć w inscenizacjach *Lod' Svet* i *Kúpel'ná sezóna*, *Rozprávka...* i *Nebo, peklo, raj*, których akcja rozgrywa się przed II wojną światową. Dlatego też Pola Negri z *Lodi Svet* jest ubrana w sukienkę o kojarzącym się z tamtymi czasami fasonie,



nosi boa wokół szyi, a na głowie toczek z piórami, w jej ręku zaś pojawia się papieros w długiej lufce. W podobnym stylu utrzymane są też kostiumy w *Kúpel'nej sezóne*. Ale są to chyba jedyne przypadki, w których kostiumy stają się znakami czasu.

Znakami czasu są też wyraźnie zaznaczone zakończenia i początki kolejnych scen. Służą temu nie tylko wejścia i wyjścia aktorów, ale także w dużym stopniu piosenki, często funkcjonujące jako swoiste przerywniki pomiędzy poszczególnymi scenami przedstawienia. Z zagadnieniem piosenki w teatrze wiąże się problem zastosowania muzyki. W radoszinskim teatrze muzyka jest obecna w każdym przedstawieniu i chyba w każdej ze znanych w tej dziedzinie sztuki funkcjach. Pojawia się więc jako nacechowany znaczeniowo motyw muzyczny, towarzyszący wejściom i zejściom postaci (na przykład gdy na scenę wchodzi Kapitan, w inscenizacji *Lod' Set* rozbrzmiewa melodia znanej piosenki *Kapitan*, *Kapitan* czy też pojawieniem się Matki w *Lás-ka-nie* towarzyszy wokalny motyw muzyczny w stylu chorału gregoriańskiego). Muzyka podkreśla także nastrój danej sceny: i tak w inscenizacji *Lod' Svet* ostry tryl muzyczny podkreśla napięcie w scenie, w której dowiadujemy się o domniemanym morderstwie. W piosenkach muzyka ma ścisły związek z tekstem. Przykładowo w *Tango mortale* (*Jááánošiik*) nie tylko w warstwie słownej, ale i w muzyce ma parodystyczny charakter: rytm tanga, koloratura w miejscu, gdzie tekst mówi o operetkach; w piosence *Už Štúrovci* (*O čo ide*), która w warstwie słownej przywołuje cały szereg zjawisk stanowiących symbole narodowe lub świadczących o narodowych cechach Słowaków, melodia jest parafrazą ludowych słowackich piosenek. Tak więc również w piosenkach muzyka zachowuje konkretne nacechowanie znaczeniowe, ściśle związane jednak ze słowem. Za Z. Osieńskim i E. Balcerzanem można powiedzieć, że mamy tu do czynienia ze współpracą dwóch subkodów: subkodu słowa i subkodu muzyki<sup>46</sup>. Taka współpraca subkodów, niekoniecznie tylko dwóch, wydaje się charakterystyczna dla radoszinskiego teatru. Praktycznie brak zaś tu drugiej możliwości „gry” subkodami – substytucji, gdyż raczej nie zdarza się, by informacja była przekazywana w innym subkodzie niż subkod tradycyjnie ją przekazujący. Przykład substytucji – pantomima – w języku Radošinskiego naivnego divadla pojawia się sporadycznie.

Współpraca subkodów, ich wzajemna aktywizacja, ale też zwykłe powtórzenie tej samej informacji za pomocą znaków różnych subkodów, w teatrze S. Šteпки związana jest z wykorzystaniem wszystkich podsystemów znaków używanych w sztuce teatralnej, przy czym z przeprowadzo-

---

<sup>46</sup> E. Balcerzan, Z. Osieński: *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wrocław 1988, s. 342–343.

nych analiz wynika, iż dominują tu subkody pozostające w gestii aktora, a więc te, którymi posługiwanie się jest bardziej podatne na zmiany, bardziej ulotne. Podsystemy niezależne od aktora pełnią jedynie funkcję wspomagającą. Jest więc teatr radoszinski teatrem aktorskim, a uwzględniając nadrzędną pozycję słowa, można by uznać go za tradycyjny naturalistyczny, gdyby nie istotne znaczenie improwizacji, które odsyła zarówno do teatru ludowego *commedia dell'arte*, jak i do aktorstwa teatru elżbietańskiego czy klasycznego typu molierowskiego. Temu ludycznemu w swych korzeniach aktorstwu towarzyszy wręcz przesadne nagromadzenie środków teatralnego wyrazu do przekazania jednej i tej samej informacji, co sprawia, że radoszinskie inscenizacje nierzadko ocierają się o banał, a ich specyfiką jest eklektyzm. W istocie rzeczy z uwagi na wykorzystywanie elementów codzienności teatr radoszinski prezentuje styl pop-artu. „Wszystko jest sztuką, co się ze zmieniającego świata wytnie i podda dłuższej obserwacji. To, co dawniej było starą, brudną bielizną, zmienia się w oczach oglądającego [...] w mistyczny symbol materiału. Stare buty zdjęte ze stóp umarłego żebraka zaczynają opowiadać o cudzie bezkresnych wędrówek. Okulary i binokle zawierają trud oczu starzejących się ludzi. [...] Chodzi tu o wypilowane, wycięte, rozszyte i wyębione wycinki życia, które przez obecność widza nabierają jakiegoś filozoficznego czy estetycznego sensu” – pisał o zjawisku pop-artu Richard Hulsenbeck, pisarz-dadaista z Nowego Jorku<sup>47</sup>. „Składankowość”, o której mowa w przytoczonym komentarzu, jest również charakterystyczna dla radoszinski prezentacji. Jest ona po części wynikiem aktorskiej improwizacji, której konsekwencją jest nieprzewidywalność, przypadkowość reakcji współpartnera na scenie i widza na widowni, a po części niekompletności scenariusza w zakresie tzw. wizji teatralnej, co wymusza i zezwala na dość dowolne dopełnianie go w trakcie jego teatralizacji. Taka technika, a zarazem zasada organizacji subkodów w język teatru to – zgodnie z definicją C. Lévi-Straussa – *bricolage*<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Cyt. za: *Dzieje sztuki powszechnej*. Red. B. K o w a l s k a. Warszawa 1986, s. 444.

<sup>48</sup> C. L é v i - S t r a u s s: *Myśl nieoswojona*. Tłum. A. Z a j ą c z k o w s k i. Warszawa 1961, s. 8.

## 6. Świat a teatr

Relacja pomiędzy światem a teatrem przebiega dwukierunkowo: od świata do teatru i od teatru do świata. W pierwszym kierunku odbywa się przekształcenie rzeczywistości autentycznej w jej sztuczne odbicie, będące jej interpretacją i zarazem oceną. W sztuce rzeczywistość przejawia się w postaci tematu i sposobu jego prezentacji, czyli języka; zarówno temat, jak i język są więc tym, co teatr przejmuje z rzeczywistości<sup>1</sup>.

Nie bez znaczenia jest tu wiele zjawisk natury socjologicznej, od warunków istnienia i działalności teatru po reakcję widzów na to, co dzieje się na scenie podczas konkretnego przedstawienia. W odniesieniu bowiem do każdego spektaklu wpływ świata ma dwojaki charakter: uprzedni, poprzedzający narodziny przedstawienia, i teraźniejszy, przebiegający podczas samego spektaklu.

Relacja w drugim kierunku – od teatru do świata – to, najogólniej rzecz ujmując, obraz świata, jaki przedstawia lub kreuje teatr w inscenizacji (stematyzowana informacja o świecie) i ukryty pod tym obrazem, a czasem wpisany weń bezpośrednio (w zależności od przyjętych przez dany teatr konwencji i stylu) stosunek do zastanej obiektywnej rzeczywistości w najróżniejszych jej przejawach; bądź jej afirmacja, bądź też krytyka i związana z nią dążność do zmiany nieakceptowanych zjawisk (teatr dydaktyczny, moralizujący, współczesny tzw. zaangażowany).

Obydwie te relacje wzajemnie się warunkują; jakość jednej z nich implikuje jakość drugiej. Relacja pomiędzy światem a teatrem działa bowiem na zasadzie sprzężenia zwrotnego<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. B. Tokarz: *Mit literacki*. Katowice 1983, s. 262. Na przykład istotą teatru autorskiego jako jednej z odmian tzw. teatru poszukującego jest tworzenie na własny użytek nowego języka, przy czym oczywiste jest, iż nie może on powstać w całkowitym oderwaniu od reguł mówienia już istniejących w świecie zewnętrznym.

<sup>2</sup> Por. E. Balcerzan, Z. Osiński: *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. De g l e r. Wrocław 1975, s. 336.

Teatr jest sztuką, każdy spektakl teatralny jest dziełem sztuki, jest więc artystycznym przekazem, służącym komunikowaniu się autora-nadawcy z widzem-odbiorcą. Jest to komunikat specyficzny, bo korzystający z różnorodnych tworzyw, a jednocześnie pozostający zawsze wypowiedzią współautorską; nie można tu zatem mówić o jednym nadawcy, ale o zespole nadawczym, który jest tożsamy z zespołem sceny (do zespołu sceny zaliczamy także pozostających poza sceną współtwórców przedstawienia: reżysera, scenografa, techników teatralnych itd.). Według E. Balcerzana i Z. Osńskiego, również po stronie widowni mamy do czynienia z zespołem – zespołem odbiorczym, przy czym interakcja w procesie komunikacji w trakcie spektaklu zachodzi nie tylko od nadawcy do odbiorcy, ale i od odbiorcy do nadawcy (reakcja publiczności wywiera wpływ na przykład na grę aktorską); w ten sposób teatr odróżnia się od filmu czy literatury, gdzie odbiorca nie ma takiego wpływu na dzieło sztuki, które jest mu przedstawiane zawsze w postaci ostatecznej, gotowej (nie może w nim zmienić porządku słów, obrazów). Dzieło sztuki teatralnej zawsze istnieje tylko tu i teraz, *in statu nascendi* w obecności widzów-odbiorców.

Teatr jest sztuką ulotną i praktycznie w kolejnych spektaklach tej samej inscenizacji zachodzą zmiany, które ze względu na ową ulotność często trudno jest uchwycić. Nawet mimo istniejących obecnie możliwości filmowego zapisu przedstawienia teatralnego, które i tak nie może oddać całości spektaklu (wykluczamy tu tzw. teatr telewizji, stanowiący połączenie sztuki filmowej, często w najbardziej pierwotnej postaci, ze sztuką teatralną), powrót do spektaklu w takim samym kształcie, w jakim już raz był on przedstawiany, jest niemożliwy. Można zatem mówić o równowadze czynnika indywidualnego i zbiorowego w procesie komunikacji za pomocą spektaklu teatralnego. Konsekwencje tej zbiorowej komunikacji mają ogromny wpływ na kształtowanie samego komunikatu, i to nie tylko pod względem formalnym, ale również w zakresie treści informacji, o ile bowiem teatr autorski proponuje temat w ogólnym zarysie, o tyle wypełnienie tego tematu w szczegółach może być zależne od reakcji widowni, widz zaś może stać się częścią świata przedstawionego (metaforycznego wobec świata istniejącego realnie), jeśli zaakceptuje taką konwencję przedstawiania rzeczywistości. Bowiem komunikacja pomiędzy sceną a widownią jest możliwa tylko wtedy, gdy zespół odbiorcy zna język, jakim posługuje się teatr, zna konwencję, gdy w ogóle istnieje. Obecność widza zapewnia więc teatrowi wpływ na świat, to bowiem widz jako adresat artystycznego komunikatu-przedstawienia teatralnego jest medium, za pośrednictwem którego teatr może zmienić świat, jeśli taki będzie wniosek z przeprowadzonej przez dzieło sztuki (teatralnej) oceny zastanej rzeczywistości<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> W niektórych formach sztuki teatralnej, np. w psychodramie, rolę medium mogą odgrywać również sami członkowie zespołu teatralnego. Pracę aktora nad sobą, nad własną

Tradycyjnie pierwszy kontakt pomiędzy widzem a teatrem nawiązuje się za pośrednictwem afisza teatralnego<sup>4</sup> – swoistej formy reklamy zawierającej podstawowe dla widza informacje, wśród których – oprócz nazwiska twórcy (autora, reżysera, inscenizatora), mającego znaczenie dla widza „chodzącego na konkretnego autora”, i nazwisk aktorów, istotnych dla widzów „chodzących na gwiazdy (gwiazdę) aktorskie” – centralną pozycję zajmuje tytuł inscenizacji, pierwszy sygnał treści utworu scenicznego oraz sposobu jego przekazu<sup>5</sup>. Związki tytułu z samym utworem, obojętnie w jakiej dziedzinie sztuki, są wielorakie i skomplikowane<sup>6</sup>, jednak konstrukcja tytułu odzwierciedla ogólne zasady poetyki danego utworu i jako taka może być znakiem rozpoznawczym danego autora, a w sztuce teatru – konkretnego teatru autorskiego.

Teatr autorski za najważniejsze swoje zadanie uważa nawiązanie porozumienia z widzem, między innymi przez wybór tematów do inscenizacji, które mają interesować wspólnie aktorów i widzów. Twórcy teatrów autorskich wychodzą przy tym z założenia, że do osiągnięcia porozumienia zespołom po obu stronach rampy nie wystarczy wspólny kod i kontekst, ale potrzeba jeszcze wspólnego zasobu doświadczeń<sup>7</sup>, co sprawia, iż ten

---

osobowością zakładają zresztą wszystkie znane teatry alternatywne czy poszukujące. Jednak ten krąg zagadnień w przypadku interesującego nas Radońskiego naiwnego divadla wydaje się odległy i wykracza poza zakres poruszanych w niniejszej pracy problemów.

<sup>4</sup> Widz może się zetknąć z teatrem w pierwszym kontakcie także za pośrednictwem informacji zamieszczanej w prasie codziennej lub w Internecie w rubryce tzw. informatora kulturalnego, recenzji, czy to prasowych, czy też zamieszczanych w radiowych lub telewizyjnych programach kulturalnych, a nawet przez zwykłe migawki reklamowe (choć na te z powodów finansowych rzadko który teatr może sobie pozwolić). Wydaje się więc, że dzisiaj mamy do czynienia ze „zmierzchem” afisza teatralnego.

<sup>5</sup> Specyfika tytułu teatralnego, przykładowo w odróżnieniu od literatury, a pokrewnie do sztuk plastycznych, polega na tym, iż pod względem materiałowym nie jest on tożsamy z teatralną inscenizacją; ma bowiem formę napisową i jako taki raczej nie bywa obecny podczas spektaklu; niezbyt często pojawia się także w formie zapowiedzi ustnej. Z tego też powodu widz styka się z tytułem głównie przez afisz, który, zawierając integralną przecież część dzieła sztuki teatralnej, staje się czynnikiem poszerzenia makrokosmosu teatralnego, rozciągającym teatralną przestrzeń poza budynek teatru i scenę.

<sup>6</sup> Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 547–548, hasło: *tytuł*.

<sup>7</sup> W teatrze zaangażowanym stanowiące materiał tematyczny inscenizacji doświadczenia życiowe twórców są wspólne także dla widzów. „Na podstawie tych wspólnych doświadczeń, stanowiących impuls, inspirację do rozpoczęcia pracy nad spektaklem, budowane są sytuacje typowe stanowiące ich syntezę.” A. Jawłowska wymienia kilka takich typowych sytuacji:

1. Sytuacja nieustannego rozdźwięku między słowem, myślą i czynem.
2. Sytuacja, w której jest się przedmiotem „zabiegów wychowawczych” – indoktrynacji, ogłupiającej tresury.
3. Sytuacja zagrożenia wolności, w której jest się pod presją fizycznej czy psychicznej przemocy.

typ teatru już z założenia jest na wskroś współczesny, nierzadko ociera się o publicystykę, zawsze jest teatrem zaangażowanym (choć nie w taki sposób, jak domagała się tego zideologizowana komunistycznie polityka kulturalna Czechosłowacji lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych). Takim teatrem jest także Radošinské naivné divadlo, które w swoich inscenizacjach również podejmuje tematy interesujące dla obydwu stron uczestniczących w procesie komunikacji za pomocą teatralnego dzieła sztuki. Krag tych tematów jest bardzo szeroki; zarówno bowiem inscenizacje te, jak i same teksty Štepki są politematyczne. Korzeni tego można doszukiwać się w kabaretowych początkach działalności zespołu, choć politematyczność w pełnospektaklowych przedstawieniach nie jest jednak tak nieograniczona i dowolna, jak w kabarecie; zawsze możliwe jest tu wyznaczenie jakiegoś centrum tematycznego, tematu wiodącego, który w mniej lub bardziej wyraźny sposób dominuje i organizuje tematy pozostałe. Sygnałami takiego makrotopiku mogą być tytuły. I tak najstarsza z inscenizacji Radošinského naivného divadla zatytułowana była *Nemé tváre alebo zver sa píše s veľkým Z*, po czym następuje jeszcze podtytuł *Satira na naše a tak trochu i cudzie tváre v štyroch podobách: anjeli, kone, ryby, vlci*. Kolejne inscenizacje nosiły już nieco krótsze tytuły, na przykład: *Jááánošiik. Správa o hrdinovi alebo hra na hrdinu; Človečina. Správa o domácnosti alebo hra na domáce zvierata; Pavilón B. Psychofráška alebo správa z pekla – správa z raja; Lod' Svet. Správa o snoch, ktoré zobúdzá pravda; Pokoj domu tomuto. Správa z cesty po Európe a jej domoch. Delostrelci na Mesiaci. Správa o tom, čo ja mám na srdci a ty na jazyku*.

Zwraca uwagę szczególna poetyka tych nazw. Wszystkie tytuły można podzielić na co najmniej dwie grupy:

I. Pierwszą z nich tworzą tytuły typowe, o tradycyjnej poetyce, stylistycznie obojętne: *Slovenské tango, Svadba, Pavilón B, Kupel'ná sezóna, Ženské oddelenie*.

II. Grupę drugą tworzą tytuły w jakiś sposób nacechowane stylistycznie, na przykład:

- cytaty: *Pokoj domu tomuto* (cytat z Biblii), *Hrob lásky* (tytuł identyczny ze sztuką przedwojennego słowackiego pisarza Ferko Urbánka) czy *Jááánošiik* (tytuł jest cytatem okrzyku Janosika z pierwszego słowackiego

---

4. Sytuacja porażki w realizacji kontaktów najbardziej osobistych, intymnych, z innymi bliskimi ludźmi.

5. Sytuacja samookreślenia, wyboru, podjęcia decyzji, co robić dalej z własnym życiem, kim być, kim się jest naprawdę.

6. Sytuacja „niemożności”, poczucie braku szans realizacji własnych koncepcji życia zarówno w sferze społecznej, jak i prywatnej. Por. A. Jawłowska: *Więcej niż teatr*. Warszawa 1988, s. 4–26. Por. także I. Sławińska: *Teatr w myśli współczesnej*. Warszawa 1990, s. 99. Autorka omawia prace O. i I. Riewzińów weryfikujące schemat komunikacyjny Jakobsona w podobny sposób, tj. przez wskazanie na fakt, że nie można mówić o komunikacji, jeśli rozmówcy powtarzają bez końca slogany o pięknej pogodzie itp.

- filmu pt. *Jánošík*), *Človečina* (to także cytaty z ludowych bajek, w których pojawia się pojęcie wstrętnego złym mocom zapachu człowieka);
- persyflaże: *Z duba padol, oddychol si* (stanowi przekształcenie znanej również w Polsce piosenki o komarze, który „z dębu spadł, złamał sobie w krzyżu gnat”);
  - a nawet gry słowne, czego przykładem może być *Jááánošiik* (celowe zniekształcenie imienia mitycznego bohatera), a także *Lás-ka-nie* (co oznacza zarazem *láska nie* – pol. *miłość nie* i *laskanie* – pol. *pieszczoty*; w tej konkretnej inscenizacji *Láska* to nazwisko rodziny głównych postaci, wobec czego tytuł można odczytać jako zanegowanie przedstawionego w sztuce modelu rodziny reprezentowanego przez *Lásków*).

Te krótkie tytuły, już same w sobie z reguły znaczące, uzupełniają jeszcze rozbudowane podtytuły, które również wykazują szczególną konstrukcję. Są wśród nich wyraźne nawiązania do stylu dziennikarskiego, niektóre podtytuły wręcz przypominają cytaty z gazety: *Správa z cesty po Európe a jej domoch* (*Pokoj domu tomuto*), *Povzbudivá správa z ústavu národného zdravia* (*Ženské oddelenie*), *Správa o III cenovej skupine* (*Svadba*), *Správa o dni peknom a škaredom v malej zborovni* (*Čierna ovca*), *Správa o vnútornostiach* (*Z duba padol...*), *Správa o stade* (*Prŕr*), tym bardziej, że wszystkie otwiera słowo *správa*, czyli informacja, co mogłoby sugerować dokumentalny charakter inscenizacji. Jednak treść tych informacji nie zawsze bywa określona zwrotem typowo gazetowym; pojawiają się tu także parafrazy utartych zwrotów czy powiedzeń: *Správa zo zeme tých, ktorých meno by malo zniet' hrdo* (*Pitva*), *Správa o gýci podľa svedeckej výpovede Ferka Urbánka* (*Hrob lásky*), *Správa o tom, čo ja mám na srdci a ty na jazyku* (*Delostrelci na Mesiaci*), *Správa o snoch, ktoré zobúdzia pravda* (*Lod' Svet*), które stanowią nietypowe połączenie ze słowem „informacja” i sprawiają, że informacje te należy traktować metaforycznie, zatem ich dokumentalny charakter jest rzekomy, gdyż – mimo odniesień do pozaartystycznej rzeczywistości – ich nasycenie materiałem dokumentalnym nie jest przesadne, choć odnosi się wrażenie, iż inspiracją do powstania niektórych sztuk były aktualne wydarzenia polityczne lub społeczne. Teatr radoszinski nie jest bowiem teatrem czysto publicystycznym, choć – jak każdy teatr zaangażowany – nie jest wolny od publicystyki<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> „Režim pripisoval divadlu výraznú spoločenskú a výchovnú funkciu. Plnilo ju dvoma spôsobmi – časťou svojho potenciálu režimu servilne pritakávalo (neraz len z nevyhnutnosti) a časťou sa búriło, protestovalo a poukazyvalo na anomálie verejného života, ale aj na ľudské slabosti, ktoré anomáliám umožňovali vzniknúť, rozvíjať sa a pôsobiť. Stávalo sa tak neraz aj na textoch fetišizovanej sovietskej tvorby, najmä tzv. publicistickej hry, ktorú režim ani pri ozvukoch gorbačovskej perestrojky na našich javiskách nemal rád.” V. Štefko: *Paradoxné dvadsaťročie?* In: *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Red. V. Štefko. Bratislava 1996, s. 270.

Rzeczywistość, niczym w reportażu, postrzegana jest przez pojedyncze sytuacje, poddana oglądowi wycinkowo i politematycznie. Wśród radozinskińskich inscenizacji można jednak wyodrębnić pewne cykle tematyczne. Pierwszy z nich tworzą sztuki „rodzinne”, traktujące o współczesnej rodzinie i stosunkach panujących między jej członkami: rodzicami i dziećmi, mężem i żoną; o problemach związanych z wychowaniem dzieci itd. Tematykę tę podejmuje kilka inscenizacji, począwszy od jeszcze kabaretowej składanki *Z duba padol, oddychol si* (1968) przez słynną *Človečine* (1971), *Slovenské tango* (1979) aż po *Lás-ka-nie* (1992). Pierwsza z tych inscenizacji w krótkich skeczach i monologach o życiu obok siebie, a nie z sobą, o pseudowychowaniu dzieci, o niemożności i nieumiejętności porozumienia się człowieka z drugim, nawet najbliższym człowiekiem, zapowiada już nieco późniejszą *Človečine*, która w konwencji czarnego humoru opowiada o tym, jak to pewna rodzina postanawia pozbyć się babci, oddając ją do domu starców. Oczekiwanie na samochód, który ma przyjechać po staruszkę, przedłuża się; gdy wreszcie pojazd trąbi pod domem, babcia umiera, wobec czego rodzina wmawia kierowcy, że babcia tylko tak mocno śpi<sup>9</sup>. W tę nikłą fabułę wplecione są obrazy przedstawiające pesymistyczny obraz relacji między rodzicami a dziećmi, brak umiejętności rozmowy na trudne, ale i te najłatwiejsze tematy, zanik więzi uczuciowych, wypieranych przez preferowany przez rodziców i wpajany przez nich dzieciom konsumpcyjny model życia. Podobną tematykę przedstawia *Slovenské tango*, w niemal realistyczny sposób ukazujące życie codzienne bezdzietnego małżeństwa w średnim wieku, życie banalne, pełne pozorów i udawania, świadomie akceptowanego przez obydwie strony, które łączy właściwie już tylko wspólny majątek. Ostatnia z wymienionych inscenizacji – *Lás-ka-nie* – jest w prostej linii kontynuacją *Človečiny*, co zapowiada sam podtytuł sztuki: *Druhá správa o človečinie*. To także obraz przeciętnej rodziny, w której każdy żyje własnym życiem, niewiele troszcząc się o swoich najbliższych, traktując ich instrumentalnie i wykorzystując dla własnej kariery. Znow w rodzinie tej górę bierze kłamstwo i gra pozorów. Tematyka rodzinna pojawiała się zresztą nie tylko w wymienionych inscenizacjach, choć w innych nie była tak eksponowana.

Drugi cykl tematyczny tworzą inscenizacje podejmujące problematykę stosunków międzyludzkich w małych społecznościach, nie powiązanych jednak więzami rodzinnymi. Na cykl ten składają się: *Pitva* (1966), *Prŕr* (1969), *Svadba* (1982), *Čierna ovca* (1983), *Pavilón B* (1984), *Ženské oddelenie* (1987), *Lod' Svet* (1988), *Delostrelci na Mesiaci* (1992). Inscenizacje te nie tworzą już jednak tak wyraźnego związku tematycznego, jak poprzedni cykl. *Pitva* przedstawia żołnierskie życie, los człowieka całkowicie ubezwłasnowolnionego przez machinę armii i wojny, który mimo to



ma swoje marzenia, plany i nie traci swojego człowieczeństwa, ujawniającego się w kontaktach z drugim człowiekiem: innym szeregowym żołnierzem, dowódcą, wrogiem<sup>10</sup>. *Prír* opowiada o pewnej grupie ludzi, którzy zabijają Zbawiciela, bo przeszkadza im w konwersacji o niczym, bo ich drażni, bo jest obcy; ktoś się obawia, że ukradnie im płaszcze. Zbrodnia ta wywołuje jednak tylko chwilową konsternację, po czym wszyscy wracają do rozmowy o niczym. *Svadba* jest kameralnym obrazem przypadkowo zgromadzonej społeczności weselnej, której członkowie przeżywają banalne życie, mają swoje małe marzenia, ambicje, swoje problemy, które traktują z humorem, ale przy tym są bierni, bezwolni i obojętni wobec drugiego człowieka. *Čierna ovca* opowiada historię z życia środowiska nauczycieli. Uroczystości Dnia Nauczyciela zostają zamęczone śledztwem, które rozpoczyna dyrektor szkoły, chcąc odnaleźć autora szkalującego go anonimu. Pozornie zgrany kolektyw okazuje się zbiorowiskiem ludzi o bardzo różnych charakterach, którzy praktycznie nic o sobie nie wiedzą. *Pavilón B* rozgrywa się w szpitalu psychiatrycznym, którego pacjenci przygotowują psychodramę o swoich przeżyciach, mającą uświetnić przyjazd ważnej delegacji. Tu na plan pierwszy wysuwają się nie tyle stosunki pomiędzy samymi pacjentami, ile między personelem szpitala – Lekarką i Pielęgniarką – a ich podopiecznymi. Miejszem wydarzeń w inscenizacji *Ženské oddelenie* również jest szpital. Jest to opowieść o kilku kobietach, które los przypadkowo zetknął z sobą w szpitalnym pokoju. Każda z nich ma swoje kobiece marzenia i pragnienia, swój bagaż życiowych, raczej smutnych doświadczeń. Podobnie o marzeniach i pragnieniach grupy przypadkowo zebranych osób opowiada *Lod' Svet*. Na statku płynącym do Ameryki spotykają się emigranci różnych narodowości i grup społecznych, którzy zdają się tworzyć dobrane towarzystwo, jednak ich właściwe charaktery ujawnia odkrycie domniemanego morderstwa. Międzynarodową społeczność tworzą także klienci podbratysławskiego przejścia granicznego w inscenizacji *Delostrelci na Mesiaci*, których łączy wspólne marzenie o życiu w świecie bez granic.

Trzecią grupę tematyczną stanowią inscenizacje inspirowane rzeczywistymi wydarzeniami. Oprócz wspomnianych *Delostrelców...*, których inspiracją było otwarcie międzynarodowego przejścia granicznego Rusovce pomiędzy Słowacją, Austrią i Węgrami, przykładami tego typu inscenizacji są także *Vygumuj a napiš* (1989) oraz *Pokoj domu tomuto* (1990). Treścią inscenizacji *Vygumuj a napiš*, powstałej w roku aksamitnej rewolucji, są pogmatwane losy współczesnego człowieka, obywatela komunistycznej Czechosłowacji, uwikłanego w tryby polityki, która ogarnia wszystkie sfery jego życia, prowadząc do utraty przezeń własnej tożsamości. *Pokoj domu tomuto* opowiada o podróży trójki Słowaków na dwór królewski

w Londynie przez Europę lat pięćdziesiątych, ale zarazem jest repliką hasła „wstępowania do Europy”, które w czasie, gdy teatr pracował nad tą inscenizacją, wkroczyło do polityki i publicystyki krajów postkomunistycznych. Możliwe zresztą, że tematy „publicystyczne” były także inspiracją dla innych sztuk z repertuaru radoszńskiego zespołu, jednak taki ich związek z rzeczywistością z biegiem czasu (a także z perspektywy obco-krajowca nie znającego wielu zdarzeń nurtujących słowackie społeczeństwo) uległ zatarciu.

Osobną linię tematyczną radoszskich prezentacji stanowią inscenizacje podejmujące dyskurs o zjawiskach współczesnej kultury i sztuki. Koncentrują się one przede wszystkim na problematyce rodzimej, ale w dobie unifikacji kultur i wszechwładzy mass mediów każdy niemal dyskurs o sztuce zyskuje wymiar ponadnarodowy. Do tego cyklu tematycznego zaliczyć można takie sztuki, jak: *Jááánošiik* (1970), *Alžbeta Hrozná* (1975), *Hrob lásky* (1977), *Rozprávka* (1978), *Nevesta predaná Kubovi* (1984) i ponownie *Pavilón B* (1984). *Jááánošiik* jest parodią legendy i mitu o „dobrym zbójniku”. Piętnuje pseudosztukę, kicz, nadużywanie mitu, a jednocześnie stara się odsłonić mechanizmy historii, które na zwykłym człowieku wymuszają tragiczne bohaterstwo, a następnie czynią zeń pełną patosu postać mityczną, pokrywając zapomnieniem jego zwyczajne człowieczeństwo<sup>11</sup>. Problematyka *Alžbety Hroznej*, aczkolwiek podobna, jest jednak o wiele mniej skomplikowana. Sztuka ta parodiuje starą legendę o krwiożerczej królownie, przenosząc ją w czasy współczesne. *Hrob lásky* zaś jest parodią sztuki pod tym samym tytułem słowackiego dramaturga z przełomu wieków Ferko Urbánka, autora pełnych stereotypów komedii salonowych i zabarwionych moralizatorstwem sztuk folklorystycznych, idyllizujących życie ludu. Radoszinska inscenizacja parodiuje również wykształcony na konwencjonalnych komedijkach Urbánka model tradycyjnego słowackiego teatru amatorskiego. Parodiami są też *Rozprávka* i *Nevesta predaná Kubovi*. Pierwsza z nich to bajka dla dorosłych, w której księżę chce uwolnić podstarzałą księżniczkę zniewoloną przez smoka. Tej jednak jest u smoka całkiem dobrze i nie zamierza odchodzić ani na królewski dwór, ani tym bardziej do chaty przystojnego wiejskiego młodzieńca. Druga nawiązuje do folklorystycznej sztuki dramaturga Jozefa Hollega z przełomu wieków zatytułowanej *Kubo* oraz do skomponowanej przez Bedřicha Smetanę czeskiej opery narodowej *Prodaná nevesta* i jest historią ożenku Kuby, który – choć narzeczona Katka bardzo mu się podoba – jest tak leniwy, że nie chce zleźć z pieca, by się z nią ożenić<sup>12</sup>. O wiele poważniejszą wypowiedzią o współczesnym teatrze jest wspomniany już wcześniej *Pavilón B*, który pokazuje, jak niebezpieczny

<sup>11</sup> Por. s. 58–63.

<sup>12</sup> Inszenizację tę Radošinské naivné divadlo przygotowało wspólnie z Semaforem J. Suchego.

może być mechanizm psychodramy w rękach zainteresowanych wyłącznie swoją zawodową lub polityczną karierą manipulatorów<sup>13</sup>. Sztuka ta ma zresztą jeszcze jeden wymiar, powstała bowiem w 1984 roku, kiedy to ówczesne władze zastryżyły cenzurę, wprowadzając komputerowy system zarządzania teatrami, zgodnie z którym przedstawiany do zatwierdzenia repertuar miał być oceniany według ściśle określonego, a przy tym mocno zideologizowanego schematu<sup>14</sup>. Pod tym względem *Pavilón B* również może być zaliczony do inscenizacji zainspirowanych autentycznymi wydarzeniami.

Tematyzacja problemów współczesnej sztuki wiąże się ściśle z autotematycznością przedstawień teatru S. Štepki, mniej lub bardziej otwarcie obecną we wszystkich prezentacjach zespołu. Podobnie jak w przypadku *Pavilónu B*, wyraźnie autotematyczna jest inscenizacja *Delostrelci na Mesiaci* (1992), w której – oprócz stale obecnych wątków z dzisiejszej obiektywnej rzeczywistości – wyraźny jest również głos na temat sztuki, także własnej twórczości, jej miejsca i roli we współczesnym świecie. Bohaterem inscenizacji jest Celnik Rousseau, kierujący urzędem celnym Rusovce i zarazem usiłujący zrealizować swoje sny o świecie przynajmniej poprzez sztukę. Autotematyzm wypowiedzi radoszinskiego zespołu nie ma wszakże nic wspólnego z ekshibicjonistycznym obnażaniem własnego „ja”, tak charakterystycznym dla wielu teatrów zaangażowanych czy autorskich. Jest to raczej stematyzowanie doświadczeń współczesnego artysty teatralnego, tworzącego w niesprzyjającym systemie politycznym. Zatem i w tym zakresie radoszinskie inscenizacje ocierają się o publicystykę.

Politematyczność prezentacji teatru S. Štepki sprawia, iż w gruncie rzeczy każdą z nich bez trudu można włączyć w więcej niż jeden cykl. Najlepszym przykładem może tu być *Pavilón B* – inscenizacja, którą można zinterpretować jako:

1) historię małej społeczności ludzkiej i stosunków w niej zachodzących;

2) sztukę zdecydowanie zaangażowaną w aktualne wydarzenia społeczno-polityczne;

3) metatematyczną wypowiedź o współczesnej sztuce teatralnej i wreszcie jako

4) autotematyczną wypowiedź S. Štepki i jego teatru o możliwościach tworzenia i działania w warunkach ograniczonej swobody twórczej.

Zatem podstawą radoszinskińskich inscenizacji, sygnalizowaną już na poziomie tytułu (i podtytułu), jest tematyka społeczna, tematyka dnia powszedniego, zgodna z omówioną w rozdziale zatytułowanym *Historia*

---

<sup>13</sup> Bardziej obszerną analizę tej inscenizacji pod kątem jej meta- i autotematyczności przedstawiliśmy na s. 45–48 niniejszej pracy.

<sup>14</sup> Zob. J. Šmatláková: *Prd v epoche VTR*. „Slovenské pohľady” 1990, nr 3, s. 150–152.

*Radošinskiego naivnego divadla* autocharakterystyką własnego pisarstwa, przedstawioną przez S. Štepkę, który – przypomnijmy – wskazywał na „ulicę” i „codziennosc” jako źródła, z których czerpie materiał tematyczny do swych scenariuszy. Temat prezentacji Radošinskiego naivnego divadla jest więc żywy, w danej chwili aktualny, także pod względem politycznym, stąd teatrowi można zarzucić uprawianie publicystyki. Teatr zaangażowany, a takim jest przecież teatr Šteпки, musi być także publicystyczny; to wydaje się nieuniknione. Publicystyka nie jest jedynym kręgiem tematycznych zainteresowań radošinskiego zespołu: oprócz spraw ogólnych, bieżących, teatr ten poświęca też uwagę zagadnieniom indywidualnym i w sztuce ponadczasowym. Kwestia ludzkich uczuć, poszukiwania wartości w życiu, ludzkiej godności – to także tematy tych prezentacji, choć ich obecność często ukrywa się poza dominującą publicystyką.

Bez względu jednak na dominującą płaszczyznę tematyczną, wszystkie tematy radošinskich prezentacji mają swoje źródło w rzeczywistości współczesnej, a jeśli nawet, jak w *Jááánošiiiku*, odwołują się do przeszłości, to odwołania te nie czynią ze sztuk Šteпки tekstów o tematyce historycznej, historia bowiem postrzegana jest jako część składowa współczesności, jako aktywna tradycja, w przypadku *Jááánošiiika* zaś jako źródło żywego, choć co prawda nadużywanego współcześnie mitu. A właśnie mit, i to zarówno z kręgu kulturowych mitów codzienności<sup>15</sup>, jak i, a może przede wszystkim, pozornych mitów propagandowo-politycznych<sup>16</sup>, stanowi naczelną, łączącą z sobą wszystkie radošinskie prezentacje temat przewodni.

Tak więc tematyka przedstawień zespołu z Radošiny spełnia podstawowy warunek stawiany w tym zakresie teatrom autorskim: mówi o sprawach interesujących ludzi po obydwu stronach rampy, a jednocześnie przez dobór tematyki osadza przedstawienia we wspólnym dla teatru i widza kontekście współczesnej rzeczywistości, zapewniając ansamblowi sceny nawiązanie kontaktu z ansamblem widowni.

Zgodnie z przyjętą definicją, o autorskim charakterze teatru decyduje nie tylko i nie tyle dobór tematów, ile odpowiednie do niego sformułowanie własnej, specyficznej odmiany języka wypowiedzi teatralnej. Język ten jest zarazem drugim podstawowym warunkiem nawiązania kontaktu z widzami.

„Temat szuka swojego języka, język – tematu” – pisze P. Zajac. Przenosząc na grunt teatralny jego stwierdzenie, iż „poezja rodzi się z ludzkiej

<sup>15</sup> Por. R. Barthes: *Mitologie*. Tłum. W. Błońska, J. Błoński. W: Idem: *Mit i znak. Eseje*. Warszawa 1970, s. 25–90; B. Tokarz: *Mit literacki...*, s. 270.

<sup>16</sup> Tego typu mity wyodrębnił G. Dorfler, wskazując zarazem na negatywne, a nawet szkodliwe społecznie skutki mitów pozornych jako umyślnie narzuconych zgodnie z przesłankami propagandowo-politycznymi. Zdaniem tego autora, opozycją do mitów pozornych są „mity autentyczne” (nierównoznaczne ze starożytnymi). G. Dorfler: *Człowiek wielokrotny*. Tłum. T. Jekiel. Warszawa 1973, s. 55–56.

sytuacji i z języka”<sup>17</sup>, można powiedzieć, iż spektakl rodzi się z konkretnej ludzkiej sytuacji i z języka. Każdy spektakl przedstawia sytuację człowieka za pomocą konkretnego języka. Język teatralny to zjawisko o niezwykle wysokim stopniu skomplikowania, to układ wtórnych systemów modelujących, konstruujących system trzeciego stopnia. Język naturalny jako taki jest tylko jednym z subkodów współtworzących kod teatralny. Dlatego też mówiąc o języku na obszarze sztuki teatralnej, możemy to pojęcie odnosić zarówno do:

1) języka jako jednego z tworzyw teatralnych, tutaj określanego jako słowo w teatrze;

2) języka sztuki teatralnej, przy czym trzeba pamiętać, iż język ten jest złożony, tworzą go znaki różnych subkodów, a także znaki języka naturalnego czy elementy przejęte z rzeczywistości.

W komunikacji za pomocą sztuki teatru aktualizuje się nie tylko rzeczowe znaczenie słów, ale również ich właściwości dźwiękowe. W obydwu tych sferach Radošinské naivné divadlo posługuje się słowem w sposób specyficzny, nietradycyjny. Specyfikę tę wyznacza przede wszystkim niespójność stylistyczna, obserwowana zarówno w zakresie poszczególnych replik /wypowiedzi, jak i w obrębie wszystkich wypowiedzi (idiolekcie) poszczególnych postaci, wreszcie w całości obszaru słowa danych inscenizacji.

Na obszarze słowa w poszczególnych inscenizacjach obecne są różne style językowe: obok języka literackiego, potocznego, stylistycznie obojętnego występuje słowo stylistycznie nacechowane, tj. gwara, różne style funkcjonalne (urzędowo-kancelaryjny, propagandowy, naukowy itd.), wreszcie mowa pozarozumowa (bełkot). Każdy język naturalny jest stylistycznie rozwarstwiony. W sztuce teatru tradycyjnie mieszanie różnych poziomów stylistycznych wiązało się z charakterystyką postaci przez tworzenie jej idiolektu<sup>18</sup>. Nadto słowo w teatrze jako słowo **mówione** jest bardziej otwarte na mowę potoczną, kolokwializmy i co za tym idzie – na wyko-

---

<sup>17</sup> P. Z a j a c: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava 1990, s. 166. Tłum. własne.

<sup>18</sup> Jeszcze do niedawna badania nad językiem w sztuce teatralnej koncentrowały się przede wszystkim na relacji język – postać, przy czym najczęściej chodziło o problem indywidualizacji mowy w związku z tradycyjną charakterystyką postaci. Tymczasem w wielu dzisiejszych formach teatru wyłącznie idiolektalny związek postaci i słowa praktycznie całkowicie zanika, natomiast elementy kolokwialne w replikach pełnią o wiele bardziej złożone i zróżnicowane funkcje. Przykładowo mogą wpływać na modus egzystencji postaci, na kształtowanie płaszczyzn przestrzeni i czasu, a w konsekwencji decydują o wymowie całej inscenizacji. I tak na przykład rozwarstwienie stylistyczne replik *Jááánošiitka* sprawia, że modus egzystencji postaci ulega rozdzieleniu: są one zarówno figurami z ludowej legendy, jak i typowymi reprezentantami współczesnej rzeczywistości. Tym samym rozszerzeniu ulegają płaszczyzny przestrzeni i czasu, *Jááánošiitk* rozgrywa się bowiem zarazem w XVIII wieku i współcześnie, specyficzny język, jakim operują postaci, sprawia, że przywołane realia sprzed 200 lat ulegają uwspółcześnieniu, wypowiedź o przeszłości staje się czytelną aluzją do teraźniejszości; jest to więc – w pewnym uproszczeniu – dążenie do autentyzmu w obrazie naszego sposobu mówienia.

rzystywanie elementów różnych poziomów języka jako takiego. Wobec tego obecność tak różnych stylów słowa w radošinskih inscenizacjach może być uznana za zjawisko przejęte z rzeczywistości, za nośnik dokumentalności tych prezentacji, co odpowiadałoby interpretacyjnej sugestii ich podtytułów zawartej w określeniu *správa* (informacja). Jednakże relacja między specyficznym operowaniem słowem a obiektywną rzeczywistością jest w tym przypadku o wiele bardziej złożona. Stylistyczne rozwarstwienie języka naturalnego wiąże się bowiem z konkretnym kontekstem występowania danego stylu: gwara jest implikowana na przykład pochodzeniem terytorialnym osoby mówiącej, slang młodzieżowy wiekiem mówiącego, konkretny styl funkcjonalny okolicznościami nadawania w nim komunikatu (styl propagandowy w przemówieniu, naukowy podczas wykładu itp.). Tymczasem w inscenizacjach Radošinskiego divadla obecność takiego czy innego poziomu słowa nie jest związana wyłącznie z idiolektalną charakterystyką postaci ani też uzasadniona okolicznościami wypowiedzi (tematem, sytuacją). Jedna i ta sama postać może posługiwać się słowem o różnym poziomie stylistycznym, „przechodzić” z języka literackiego, stylistycznie obojętnego do gwary i odwrotnie, w wypowiedziach operować różnymi stylami funkcjonalnymi, a nawet mową pozarozumową i bełkotem; styl propagandowy i urzędowy pojawia się w replikach, których tematem jest miłość lub stosunki rodzinne, w stylu naukowym formułowane są na przykład życzenia noworoczne, cytaty z popularnych piosenek o banalnej treści są obecne w replikach w sytuacjach tragicznych itp. Nie jest to więc wyłącznie naśladowanie rzeczywistości (*mimesis*), ale przejmowanie jej elementów z określoną ich refunkcjonalizacją.

Odejsie od tradycyjnego mimetyzmu najłatwiej zaobserwować na poziomie poszczególnych replik<sup>19</sup>, w ramach których nie tylko pojawiają się elementy z różnych stylów języka naturalnego, ale też fragmenty utworów literackich należących do kanonu lektur szkolnych, fragmenty pieśni ludowych i piosenek popularnych, makaronizmy (zwroty lub słowa z języka czeskiego, węgierskiego, angielskiego, a nawet języka Indian), przy czym wszystkie te elementy pozostają w kontraście z nowym kontekstem, w jakim zostały osadzone. Ich kontrastowa odrębność wywołuje efekt obcości:

1) w obrębie repliki – w przeciwieństwie do stylu, w jakim została sformułowana;

2) w zakresie wszystkich wypowiedzi postaci (idiolektu) – w kontraście ze społeczną pozycją postaci;

3) w kontraście z sytuacją.

Ich nieprzynależność, nieprzystawalność do wypowiedzi tworzącej ich kontekst sprawia, że odbieramy je jako słowo „cudze”, jako „względ-

---

<sup>19</sup> Zgodnie z przyjętym wcześniej twierdzeniem I. Osolobě, że piosenkę, o ile jest ona „numerem” w teatrze, należy traktować tak, jak pojedynczą wypowiedź (monolog), mówiąc o replikach mamy na myśli także teksty piosenek.

nie autonomiczne jednostki gotowe, zachowujące ślady swojego pochodzenia i znaczenia macierzystego kontekstu”<sup>20</sup>, innymi słowy: jako cytaty z rzeczywistości. Nie tworzą one więc eklektycznej mieszaniny, która z wielości ma się stać jednolitą całością, gdyż eklektyzm nie jest tutaj zwykłym zapożyczeniem słowa przy celowym zacieraniu źródła jego pochodzenia, wręcz przeciwnie. W kontraście do nowego kontekstu ujawnia się banał, klisza, często pustka znaczeniowa tych powszechnych w języku zwrotów.

Effekt obcości i związany z nim efekt niezwykłości, zaskoczenia, a nawet nonsens wiążą się też z odkrywaniem dosłownego znaczenia owych stereotypów językowych, frazeologizmów. Rezultaty te, osiągane za pośrednictwem „wyjętych z rzeczywistości” elementów gotowych, w radożińskich prezentacjach wspomagane są przez czysto artystyczne, a więc nie mające już walorów dokumentalności gry językowe, tradycyjne, korzystające z wieloznaczności słów, ich pokrewieństwa lub pseudopokrewieństwa etymologicznego, polegającego na łączeniu słów w jakimś sensie niespójnych (np. ciągi epitetów, dotyczących różnych zakresów właściwości), niekiedy zaś utarte zwroty, wyrażenia frazeologiczne, fragmenty tekstów literackich czy piosenek podlegają trawestacji. Wszystkie te zabiegi naruszają skostniałe konwencje i schematy posługiwania się słowem w rzeczywistości, pociągając za sobą zjawisko komizmu i satyry, gdyż zasada kontrastowego zestawiania elementów języka sprawia, że podlegają one sparodiowaniu i – pośrednio – krytyce. Tym samym język jako taki staje się jeszcze jednym z tematów radożińskich inscenizacji.

Tak więc relacja świat – teatr w przedstawieniach zespołu z Radożiny na poziomie słowa ujawnia się w obecności gotowych elementów, cytatów z języka, którym posługujemy się na co dzień. W obrębie scenicznych prezentacji pełnią one zróżnicowane funkcje:

1. Jako nośniki „dokumentalności” uwiarygadniają świat przedstawiony.

2. Estetyzują rzeczywistość<sup>21</sup>, co ma niebagatelne znaczenie dla nawiązania porozumienia z widzem; dzięki temu widz może odnieść wrażenie, że na scenie pojawiają się tacy sami ludzie, jak on, posługujący się takim samym niespójnym stylistycznie, pełnym utartych zwrotów i klisz językiem, że aktorzy tak samo jak przeciętny widz mogą czuć się zagubieni w gąszczu różnych stylistycznych odmian języka i norm, określających zasady ich stosowania.

Te konsekwencje uwiarygodnienia świata przedstawionego i estetyzacji rzeczywistości są ważne dla następnych funkcji owych językowych cytatów z rzeczywistości i *ready mades*:

<sup>20</sup> R. N y c z: *Tekstowy świat*. Warszawa 1995, s. 225.

<sup>21</sup> O funkcji estetyzacji rzeczywistości R. Nycz pisze: „*Ready made* [...] może zostać wyobcowany ze swego dotychczasowego kontekstu i wprowadzony w kontekst sztuki, która, dzięki swej »instytucjonalnej« mocy, może mu użyczyć statusu dzieła literackiego, uwydatniając jego formalną organizację, dramatyczność, wzniosłość czy groteskowość.” R. N y c z: *Tekstowy świat...*, s. 231.

3. Pełnią one funkcję instrumentalną, są zastosowane celowo, by pokazać ich bezwartościowość (zwłaszcza tam, gdzie w inscenizacjach odkrywane jest dosłowne/pierwotne znaczenie różnych utartych zwrotów językowych), obnażyć pustkę, bezsens, utratę znaczenia. Są zatem nie tylko nośnikami ludycznej gry z językiem, czystego komizmu, ale więcej – satyry.

4. Osadzone kontrastowo w nowym, „obcym” kontekście podlegają sparodiowaniu i tym samym występują w funkcji zepsutego narzędzia<sup>22</sup>, a zarazem ulegają tematyzacji.

Oprócz estetyzacji rzeczywistości, elementy te podlegają zatem kompromitacji i równocześnie kompromitują rzeczywistość, z której zostały zaczerpnięte.

Nie bez znaczenia jest tu też relacja pomiędzy cytatami z rzeczywistości i ich funkcjami w obrębie inscenizacji a wszelkiego rodzaju grami językowymi. Z jednej strony gry językowe wzmacniają komiczno-satyryczne i autotematyczne sfunkcjonalizowanie elementów gotowych, z drugiej zaś językowe *ready mades* i cytaty z rzeczywistości przenoszą walor dokumentalności na czysto artystyczne gry słowne. Obydwie sfery słowa wzajemnie się więc dopełniają i sprawiają, że na obszarze słowa w radoszinskiich inscenizacjach zachowana jest sygnalizowana już przez tematykę oscylacja między dokumentalnością i umownością w stosunku do świata zewnętrznego.

Swoje relacje ze światem teatr buduje wszakże nie tylko za pośrednictwem słowa mówionego, a w przypadku Radošinskigo naivnego divadla także śpiewanego, ale również za pośrednictwem innych teatralnych środków wyrazu. Słowo jest tylko jednym z nich. Drugą poza słowem grupę tworzą środki opierające się na znakach wzrokowych, czyli te, które można umownie określić jako ikoniczne. One także współtworzą język teatru. Na ich obszarze również stykamy się z tymi samymi zjawiskami, które obecne były w warstwie słowa. Tak więc i tu można mówić o mieszaniu stylów, i to zarówno w obrębie poszczególnych subkodów, jak i w określającej język teatru relacji pomiędzy nimi. I tak na przykład w sferze mimiki silna ekspresja twarzy Štepki, Porubjakovej współlistnieje z naturalizmem Kolnikovej lub ludową kamienną twarzą innych wykonawców-amatorów, w sferze gestu opisowości i przedstawianiu towarzyszy karykaturalna poza, w sferze ruchu, oprócz jego ograniczenia na rzecz słowa, pojawia się także, choć rzadko, pantomima i nacechowany znaczeniowo taniec. W zakresie charakteryzacji można mówić o jej całkowitym braku (Kolníková) lub wręcz ekspresyjności makijażu (Porubjaková w roli Nataszy w *Lod' Svet*, jako Matka w *Lás-ka-nie*, Štepka w roli Celnika Rousseau w *Delostrelci na Mesiaci*), a jeśli chodzi o kostium, to obok ubiorów „wyjętych z szafy przeciętnego widza” pojawia się też strój ludowy oraz kostiumy stylizowane na ludowe



(pseudoludowy, kiczowaty ubiór Dory i Hany z *Alžbety Hroznej*, kostiumy z *Jááánošiiika*, Babcia (Kolníková) z anielskimi skrzydłami w *Lás-ka-nie*), a także różne kostiumy o osobnym znaczeniu (nie chodzi tu o kostiumy odpowiadające społecznej roli postaci, np. biały kitel lekarza lub czepiek pielęgniarki, te bowiem mają taki sam walor realizmu/naturalizmu, jak stroje „wyjęte z szafy widza”), przykładowo Janosik (Markovič) ubrany jak współczesny piosenkarz rockowy, przygotowująca się do konkursu Miss Sympatia Córka z *Lás-ka-nie* w stroju kąpielowym przepasanym szarfą i w pantoflach na wysokim obcasie. Zestawianie kostiumu odbywa się zresztą na zasadzie niespójnego komponowania poszczególnych jego elementów, na przykład w inscenizacji *Ženské oddelenie* jedna z postaci nosi kabaretowe czarne pończochy z podwiązkami do białego kitla pielęgniarskiego, w *Lod' Svet* Banič (Štepka) do garnituru ma wysokie sznurowane buty, białe skarpetki, czapkę pilotkę i fantazyjnie malowany szeroki krawat, natomiast jako Ojciec w *Človečenie* do spodni z garnituru nosi piżamową bluzę, a w jej kieszeni – parę bamboszy. Należy również uwzględnić fakt, iż czasem kostium i pozostałe znaki wyglądu postaci pozostają w sprzeczności z naturalnym fizycznym wyglądem aktora (np. „teta” Kolníková w kostiumie artystki kabaretowej w *Pokoj domu tomuto* czy Peter Schwarz, aktor dość pokaźnej tuszy, jako półnagi rockman w *Jááánošiiiku*).

Wygląd postaci budowany jest więc z zaczerpniętych z rzeczywistości elementów łączonych na zasadzie przypadkowości lub kontrastu nieprzystających do siebie składników, albo też postaci w całości stanowią wycięte z realnego świata *ready mades*, co uwidacznia się zwłaszcza w relacji z innymi grupami znaków teatralnych, np. znaków przestrzeni i czasu, które w porównaniu z wyglądem postaci wykazują o wiele większą jednolitość stylu. Choć bowiem Radošinské naivné divadlo posługuje się różnymi stylami w scenografii – od symbolicznej przez awangardową po naturalistyczną<sup>23</sup> („pusta scena” w części inscenizacji *Pokoj domu tomuto*, impresjonizm *Delostrelci na Mesiaci*, kubizm *Lod' Svet*, naturalizm przechodzący w surrealizm – większość pozostałych) i różnymi technikami (malarską *Delostrelci na Mesiaci* lub malarsko-architektoniczną *Lod' Svet*, a najczęściej wystawiennictwem), to w obrębie zamkniętej całości, jaką stanowi konkretna inscenizacja, można mówić o jedności stylistycznej przestrzeni. Zwraca natomiast uwagę fakt, iż najczęściej stosowaną techniką kreowania miejsca scenicznego jest wystawiennictwo, czyli gromadzenie na scenie różnych sprzętów, „meblowanie” sceny, które pozwala na wykorzystanie – podobnie jak w przypadku kostiumu – typowych sprzętów codziennego użytku, dzięki czemu wygląd miejsca scenicznego,

<sup>23</sup> Z. Strzelecki: *Teoretyczne problemy scenografii*. W: *Materiały z zakresu wiedzy o współczesnym teatrze*. Red. U. A s z y k, E. U d a ł s k a. Łódź 1972, s. 91.

np. kuchni, nie różni się od wyglądu jego odpowiednika w realnym świecie pozateatralnym. Praktycznie jedynym zakłóceniem jest tu mieszanie czy raczej względna równoczesność<sup>24</sup> przestrzeni akcji właściwej i interludialnej, sygnalizowanej obecnością pianina, „obcego” w nietypowym otoczeniu sprzętów kuchennych, szpitalnych itp. W ten sposób właśnie miejsce sceniczne, postrzegane symultanicznie, sprawia wrażenie niespójnego, będącego efektem pewnej surrealistycznej przypadkowości.

Dla kompozycji wszakże nie tyle istotny jest sam wygląd postaci i miejsca scenicznego, ile relacja między nimi. Możliwe są tu dwie opcje: bądź postać „wtapia się” w dekorację i stanowi z nią jedność plastyczną, bądź pozostaje w kontraście z przestrzenią, wysuwając się na plan pierwszy<sup>25</sup>. W inscenizacjach Radošinskiego naivnego divadla można mówić o obydwu tych ewentualnościach. Postaci swoim wyglądem, zwłaszcza kostiumem składającym się ze swobodnie łączonych, „przejętych z rzeczywistości” części garderoby, odpowiadają „wystawiennictwu” miejsca scenicznego, przy czym zasady kompozycji (gry z subkodami) obydwu tych całości są tożsame. Ale zdarza się, że postać odcina się od wyglądu miejsca scenicznego. Chodzi tu o te przypadki, w których wygląd postaci nie jest „składany” z elementów rzeczywistości, ale w całości stanowi rzecz gotową, z rzeczywistości „zacytowaną”. Przykładem tego może być wspomniany Janosik jako rockman (*Jááánošiiik*) czy Córka Laskówna kandydująca do tytułu Miss Sympatia (*Lá-ska-nie*). Kompozycyjne i plastyczne skonstrastowanie wyglądu postaci z miejscem scenicznym, podobnie jak w przypadku słowa, powoduje efekt obcości i zaskoczenia, który sprawia, że odkrywa się stereotypowość i kiczowatość tych postaci funkcjonujących w kulturze – nie tylko słowackiej – jako klisze wyobrażeniowe.

Wszystkim przejętym z rzeczywistości elementom, zarówno w zakresie wyglądu postaci, jak i miejsca scenicznego, możemy przypisać te same funkcje, jakie pełniły cytaty z rzeczywistości w obrębie słowa, tj. oprócz dokumentalnego uwiarygadniania – przy wyznaczaniu współczesności jako czasu zdarzeń – mimetyzmu obrazu świata realnego i estetyzacji obiektywnej rzeczywistości, funkcję instrumentalną jako nośników komizmu, satyry, podlegających parodii i kompromitacji oraz tematyzacji. Wszystkie te składniki służą zatem iluzji, jak i deziluzji świata przedstawionego.

Niebagatelne znaczenie ma również relacja pomiędzy wyglądem postaci a pozostałymi składnikami jej charakterystyki. I tu możliwe są zgodność bądź kontrast. Przykładem zgodności mogą być w zasadzie wszystkie postaci kreowane przez K. Kolníkovą, które mówią gwarą, często ubrane w kostiumy wywiedzione z ludowego stroju bądź w typowe ubiory współ-

<sup>24</sup> O ile instrument znajduje się na scenie cały czas, a nie jest na nią wtaczany wyłącznie na okres muzycznego „numeru”.

<sup>25</sup> Z. Strzelecki: *Teoretyczne problemy scenografii...*, s. 93.

czesnych starszych kobiet. Zachowanie się kreowanych przez artystkę postaci (w zakresie gestu, ruchu, mimiki) również odpowiada naszym wyobrażeniom o normach zachowania się Matki, Babci, Gosposi itp. Wyjątek stanowi kreowana przez aktorkę w jednej ze scen inscenizacji *Pokoj domu tomuto* postać Elsy Trioletovej, która pojawia się w stroju artystki kabaretowej i śpiewając częściowo gwarą piosenkę o miłości zachowuje się (przyjmując określone pozy, siadając na pianinie, na odwróconym krześle), jak Marlena Dietrich w filmie *Błękitny anioł*. W kreacji tej kontrast słowa, fizycznego wyglądu aktorki i kostiumu oraz sposobu zachowania się postaci znów służy odkryciu funkcjonującej w rzeczywistości kliszy wyobrażeniowej o Francuzce artystce<sup>26</sup> jako śpiewaczce kabaretowej.

Przykładem komponowania postaci na zasadzie kontrastów są przede wszystkim postaci kreowane przez S. Štěpku. Najlepiej ilustruje to postać Ojca z *Človečiny*, który mieszając gwarę i styl naukowy wygłasza pełne życiowych mądrości pouczenia pod adresem wszystkich członków rodziny, przyjmując przy tym dyktatorską pozę, której po części tylko odpowiada wygląd (fryzura i wąsik *à la* Hitler, ciemne okulary, aktówka), po części zaś z nią kontrastuje (wspomniana już wielokroć bluza z piżamy do spodni z garnituru i papcie w kieszeni; w *Lás-ka-nie* Ojciec wygląda podobnie, choć już bez aluzji do Hitlera, a piżamę zastępuje tu podkoszulek na ramionkach). O ile w przypadku Elsy Triolet kreowanej przez K. Kolníkovą elementem wyodrębnionym i parodiowanym była klisza wyobrażeniowa, o tyle w przypadku Ojca w wykonaniu S. Štěpki przez kontrastową kompozycję i powstałe w jej efekcie karykaturalne przerysowania i przejaśkrawienia ujawnia się i podlega sparodiowaniu pewien stereotyp zachowania.

Ostatnią grupę znaków składających się na kod teatralny tworzą znaki dźwiękowe. Przynależy do nich między innymi wypowiedziane słowo, któremu już wcześniej poświęciliśmy uwagę, a także inne odbierane słuchowo znaki, wśród których w radoszinskich inscenizacjach najistotniejsza jest warstwa muzyczna piosenek. Również w tej grupie znaków obserwujemy niespójność stylistyczną w obrębie pojedynczych piosenek oraz nieadekwatność „numeru muzycznego” i na przykład jego wykonawcy. Przypomnijmy: w cytowanym wcześniej *Tango mortale*, oprócz rytmu tanga, pojawiają się też zakłócenia rytmiczne w postaci operetkowych koloratur (w miejscach, gdzie tekst piosenki mówi o operetkach, a więc warstwa słowna i muzyczna są w tym przypadku zgodne) oraz melodyczne, które stanowią cytowane fragmenty melodii popularnych szlagierów G. Dusíka; melodia piosenki *Už Štúrovci* to parafrazy warstwy muzycznej różnych słowackich piosenek ludowych (znów odpowiednio do tekstu, gdyż treścią piosenki jest – najogólniej rzecz biorąc – mit narodu słowackiego). Cytacje

melodyczne w obrębie poszczególnych piosenek są więc również cytatami z rzeczywistości, a nawet – jak w przypadku operetkowej koloratury – swoistym muzycznym *ready made*. Za elementy gotowe można także uznać całe piosenki, których melodia w całości jest cytatem czy to piosenki ludowej (np. *Zemplinská širava* z *Hrob lásky* lub *Láska, bože, láska* z *Nevesty predanej Kubovi*), czy to popularnego szlagieru (*Kukurukuku* z *Jááánošiika*).

Za pomocą piosenek (ich rozpoznawalnej jako aluzja albo cytat linii melodycznej lub ich stylu muzycznego) budowany jest także kontrast sytuacyjny – nieadekwatność śpiewającej postaci do piosenki. Przykładem może być Janosik śpiewający *Kukurukuku*, zbójnik Uhorčík wykonujący piosenkę rockową (*Jááánošiik*), albo dżezujące Vile-Wrózki (*Rozprávka*). Tak więc i w zakresie znaków dźwiękowych zespół z Radošiny operuje elementami gotowymi i cytatami z rzeczywistości, z jednej strony dokumentalizującymi i uwiarygadniającymi świat przedstawiony, z drugiej zaś będącymi nośnikami komizmu, podlegającymi parodii i tematyzacji.

A zatem tematyzując rzeczywistość, radoszinski teatr posługuje się cytatami z tejże rzeczywistości w obrębie wszystkich subkodów wchodzących w skład kodu teatralnego. Obecność cytatów, *ready mades*, klisz i stereotypów sprawia, iż o rzeczywistości mówi się językiem rzeczywistości, rezygnując z metafory. Zasadniczą cechą języka teatru Šteпки jest demetaforyzacja; dialog ze światem rzeczywistym podejmowany jest bezpośrednio, świat i teatr są utożsamione, spotykają się na tej samej płaszczyźnie; odkrywa się teatralizacja rzeczywistości, jej sztuczność, przejawiająca się w umowności, konwencjonalności, grze pozorów, takie atrybuty zaś, jak autentyzm, wiarygodność i szczerłość zostają przeniesione z obiektywnej rzeczywistości na inscenizację teatralną jako wypowiedź o świecie.

Oprócz dialogu z wieloma obszarami rzeczywistości jako takiej – z obszarem życia codziennego, zachowań i wyobrażeń społecznych, relacji międzyludzkich, ze sferą polityki – radoszinskie inscenizacje wchodzi również w dialog ze światem sztuki<sup>27</sup>, sygnalizowany już na poziomie tytułu (podtytułu) inscenizacji. Niektóre z nich są aluzjami do znanych tekstów kultury: mitów, legend, a także konkretnych utworów literackich. I tak *Alzbeta Hrozná* to uwspółcześniona legenda o krwiopijczych księżniczce, która mordowała młode dziewczęta, by kapać się w ich krwi, co miało jej zapewnić wieczną młodość i urodę. *Hrob lásky* bezpośrednio przywołuje utwór Ferko Urbánka pod tym samym tytułem, z kolei *Nevesta predana Kubovi* to aluzja do dwóch różnych utworów: opery B. Smetany *Prodaná nevěsta* i sztuki dramatopisarza J. Hollego *Kubo*, przy czym ponieważ chodzi o teksty przynależące do dwóch różnych kultur narodowych

---

<sup>27</sup> Sztuka teatru ze względu na swoją wielotworzywowość oraz specyfikę języka, na który składają się subkody innych dziedzin sztuki, w naturalny sposób wchodzi w ten obszar dialogu.

– czeskiej (B. Smetana jest twórcą czeskiej opery narodowej) i słowackiej, aluzyjność tego tytułu ulega rozszerzeniu na zjawisko wzajemnych relacji między Czechami a Słowakami w przeszłości i współcześnie, krzyżowanie się ich kultur narodowych, różnice w mentalności. Warto też zaznaczyć, że w przypadku opery B. Smetany można mówić o aluzji intersemiotycznej. Również aluzją o szerszych odniesieniach jest tytuł *Jááánošiik*, który – choć podobnie jak *Alžbeta Hrozná* przywołuje postać mityczną: dobrego zbójnika – przez meliczne rozbudowanie imienia odsyła do pierwszego słowackiego filmu. Był nim niemy obraz *Jánošík*, nakręcony w 1921 roku w okolicach Blatnicy przez amerykańskich Słowaków Juraja i Daniela Siakelów, którzy rok wcześniej założyli w Chicago towarzystwo filmowe Tatra-Film Corporation. W filmie tym raz po raz na ekranie pojawia się napis *Jááánošiik*, oznaczający okrzyk, jakim narzeczona zbójnika, Aniczka, wita lub woła swojego ukochanego. Aluzja tego tytułu ma zatem również charakter intersemiotyczny.

Dialog ze światem sztuki realizuje się także za pośrednictwem niektórych spośród obecnych w inscenizacjach elementów gotowych. Do tego typu *ready mades* w radoszinskiach prezentacjach należą na przykład cytowane w *Jááánošiiku*, *Človečine* i w innych przedstawieniach fragmenty wybitnych dzieł literackich z kanonu słowackiej literatury romantycznej, cytaty słowa i linii melodycznej w piosence, najczęściej proveniencji ludowej, czasem operetkowej albo popularnej; w sferze ikon przejęte z filmu postaci chaplinowskiego Włóczęgi, Marleny Dietrich jako artystki kabaletowej, wywodzące się z ludowych wyobrażeń „malowane na szkło” postaci Babci jako anioła (*Človečina*), Janosika (*Jááánošiik*), Strażaka (*Pokoj domu tomuto*), przy czym dwie ostatnie postaci, podobnie jak postaci Kuby, Katki i innych z inscenizacji *Nevesta prodaná Kubovi*, przywodzą też na myśl wtórny kontekst operetkowy; wygląd miejsca scenicznego przypominający malarstwo Rousseau-Celnika albo ludowo-naiwną malowaną szopkę bożonarodzeniową, gdzie nad zamkiem „o stu wieżach” fruwają grające na trąbkach anioły. Te wykorzystane przez teatr elementy gotowe jako teksty kultury już z samej natury implikują dyskurs pomiędzy tekstem, w który zostały przeniesione, a kontekstem, z którego się wywodzą, przy czym znaczenie tej z reguły (z wyjątkiem piosenki) intersemiotycznej intertekstualności jest istotne dla określenia pełnionych przez owe *ready mades* funkcji klisz i stereotypów wyobrażeniowych, z którymi w istocie teatr radoszinski podejmuje dialog.

Na poziomie tytułu i podtytułu znalazły się też sformułowania sugerujące dialog z teatralnymi gatunkami. I tak *Rozprávka o tom, ako žijeme (ak sme nepomreli)* sugeruje, iż będzie tu chodziło o bajkę. W obrębie inscenizacji na scenie tejsze bajki pojawiają się również odpowiadające gatunkowi postaci króla, królowny, rycerza, wrózek itp. W „psychofraszce” *Pavilón B* przywołany jest zarówno gatunek psychodramy, jak i te-

atralnej fraszki, czyli komedii charakteryzującej się nagromadzeniem nieprawdopodobnych sytuacji i gwałtownych zwrotów akcji, stosowaniem dowcipu słownego i gier językowych, dążeniem do uzyskania efektu komicznego za każdą cenę<sup>28</sup>. *Nevesta predaná Kubovi (insitný federalný muzikalik)* przywołuje bardziej kojarzony z filmem, ale przecież wywodzący się z teatru muzikal, *Alžbeta Hrozná, čiže krv story* zaś gatunek utworu o wątku kryminalnym, obecny zarówno w literaturze, jak i innych dziedzinach sztuki operujących fabułą, czyli w teatrze, filmie. Nasuwa się też spostrzeżenie, że montażowy charakter inscenizacji przypomina w niektórych z nich, zwłaszcza w *Krv story*, komiks.

Jednakże tytułowe zapowiedzi, pozwalające oczekiwać konkretnego gatunku sztuki teatralnej, nie są tak naprawdę realizowane. Oto bowiem *Rozprávka...* korzysta z matrycy bajki po to, by opowiedzieć o sprawach współczesności; „psychofraszka”, mówiąca o pacjentach szpitala psychiatrycznego, ludziach nieprzystosowanych, których w zabiegu psychodramy usiłuje się przystosować do rzeczywistości wyłącznie przez wykreślenie z ich słownika określonych słów i zwrotów, a więc tylko pozornie, na pokaz – wykorzystuje jedynie chwyt psychodramy, z fraszką zaś w gruncie rzeczy nie ma nic wspólnego; *Krv story* natomiast okazuje się nie tyle kryminalną historią, ile potraktowana dosłownie oznacza także stację krwiodawstwa, będącą miejscem zdarzeń. W gruncie rzeczy w intertekstualności na poziomie gatunku także mamy do czynienia nie tyle z aktualizacją cech gatunku, ile – więcej – z ich parodią (szczególnie ostro uwidacznia się ona w stosunku do psychodramy w *Pavliónie B*). Takie „przeinaczone” formy artystyczne przywodzą na myśl karnawał, kulturę śmiechu, zwłaszcza typowe dla niej, a charakterystyczne dla ludowego teatru **przeistoczenie**<sup>29</sup>, które jednak w parodii przybiera formę bardziej wyrafinowaną, pozbawioną ludowej naiwności, bliższą średniowiecznemu **świętu głupców**<sup>30</sup>. Zresztą motyw głupca pojawia się także w radoszinskiich inscenizacjach, przybierając uwspółcześioną postać wariata, człowieka chorego lub zniedołężniałego psychicznie (postaci wariatów-aktorów z *Prologu* i *Epilogu* w *Jááánošiiiku*, postaci „dobrych wariatów” z *Pavilónu B*, sklerotyczna Babcia z *Človečiny*). Tym samym podważona zostaje proklamowana w nazwie teatru naiwność jako kategoria oceny rzeczywistości, choć potraktowana jako synonim ludowości, pierwotności pozostaje cechą radoszinskiej estetyki. Posługiwanie się parodią świadczy bowiem o – jak to określił w stosunku do średniowiecznej literatury śmiechu M. Bachtin –

<sup>28</sup> Zob. J. Findra, E. Gombala, I. Plintovič: *Slovník literárnovedných terminov*. Bratislava 1987, s. 179, hasło: *komédia*.

<sup>29</sup> P. Bogatyriew: *Semiotyka kultury ludowej*. Tłum. J. Faryno. Wybór, wstęp i opracowanie M.R. Mayenowa. Warszawa 1979, s. 16–18.

<sup>30</sup> M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Tłum. A. i A. Goreniewie. Kraków 1975, s. 73.

pewnej uczoności autorów<sup>31</sup>. Specyfika języka teatru z Radošiny sprawia, iż koresponduje on przede wszystkim z teatrem ludowym (ludyczne aktorstwo), z *commedia dell'arte* przez improwizację, z wodewilem i kabaretem za pośrednictwem piosenki-numeru.

Wszystkie wspomniane intertekstualne związki na obszarze słowa, ikony, dźwięku oraz gatunku to intertekstualność zewnętrzna. W prezentacjach radozinskiego zespołu obserwujemy jeszcze jeden obszar dialogu, stanowiący intertekstualność wewnętrzną i tworzącą osobny – poza światem jako takim i światem sztuki – obszar rzeczywistości: to dialog teatru z samym sobą. Znów ujawnia się on już na poziomie tytułu i podtytułu, a także dedykacji. Przykładem może tu być chociażby *Lás-ka-nie*, czyli *Druhá správa o človečine*, nawiązująca bezpośrednio do starszej o kilkanaście lat inscenizacji *Človečina*, oraz tylekroć już wymieniany *Pavilón B*, którego opublikowany tekst scenariusza Štepka dedykował „Všetkým mojim dobrým bláznom”. Ten swoisty rodzaj autointerekstualności, intertekstualnej relacji pomiędzy poszczególnymi inscenizacjami realizuje się też w podobieństwie postaci wynikającym na przykład z faktu, iż kreowane są one przez jednego aktora, wykazują podobieństwo w zakresie wyglądu, kostiumu, sposobu wypowiadania się (gwara). Podobieństwo postaci sprawia, że odczuwana jest ciągłość tematyczna poszczególnych inscenizacji. Te powtarzające się postaci, noszące typowe imiona, a czasem określane jedynie przez ich funkcję społeczną (*Človečina*, *Lás-ka-nie*: Matka, Ojciec, Cóрка, Babcia; *Ženské oddelenie*: Lekarz, Pielęgniarka itd.) bądź nawet oznaczane wyłącznie cyfrą (*Prír*: 1, 2, 3), ubrane w kostium złożony z typowych elementów codziennej szafy widza, które mówią operując stereotypami, stylem niespójnym, pełnym klisz, których wypowiedzi nie odpowiadają ich zachowaniu, sprawiają wrażenie przejętych z rzeczywistości zwykłych ludzi; każda z nich jest everymanem, który ma kłopoty z własną tożsamością, zagubionym w świecie i usiłującym w jakiś sposób siebie w tym świecie odnaleźć. Tak więc w zderzeniu z karnawalem, z kulturą śmiechu krąg problemów zdecydowanie lokuje się na przeciwnym biegunie ze względu na swoją wagę, powagę, czasem tragizm. Zderzając powagę i tragizm ze śmiechem i komizmem, teatr radozinski oscyluje pomiędzy komedią a tragedią, postrzegając problemy rzeczywistości jako tragikomiczne. Takie widzenie świata jest typowe dla teatru ludowego oraz teatru średniowiecznego. „I teatr ludowy, i teatr średniowieczny dopuszczają mieszanie rozmaitych gatunków dramatycznych, w tym również łączenie pierwiastków tragicznych z komiczno-błażeńskimi – przeplatanie lub nawet równoczesne odgrywanie w tej samej sztuce scen tragicznych i komicznych oraz udział w jednej scenie postaci tragicznych i postaci komicznych.”<sup>32</sup> W obrębie radozinskiich inscenizacji postrzegana

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> P. Bogatyriew: *Semiotyka kultury ludowej...*, s. 142.

jest więc „podwójność świata”<sup>33</sup>, a nawet więcej: konstrukcja spektaklu oparta na dialogu i kontraście, ciągłym zestawianiu obrazów i tekstów przeczących sobie wzajemnie, kompromitujących się nawzajem. Świat postrzegany jest więc jako zbiór mnóstwa nie pasujących do siebie części, jako zlepek różnych elementów, przypadkowa zbieranina, śmietnik<sup>34</sup>.

Jednakże dla realizacji porozumienia z widzem istotniejszy wydaje się fakt, iż zespół S. Štepki prowadzi – oprócz dialogu z samym sobą, co w odniesieniu do konkretnych sytuacji, zwłaszcza z udziałem najważniejszych aktorów teatru – Štepki i Kolnikovej, ale bywa też udziałem innych aktorów (np. Melkoviča), oznacza oscylację pomiędzy ja-aktorem a ja-postacią – także dialog z teatrem nie jako miejscem usankcjonowanej społecznej akceptacją gry z rzeczywistością, ale z teatrem jako częścią tejże rzeczywistości. Wyraża się to głównie w dialogu ja-aktora/postaci z ja-człowiekiem prywatnym, gdyż w niektórych sytuacjach odsłaniana jest nie tylko sama „gra”, ale również całkowicie pozateatralna prywatność aktora. Oto Babcia z *Človečiny* marzy o tym, by być wielką aktorką, a przy okazji wspomina trudy swojego życia, oto Skladatel’ (Kompozytor) z *Vy-gumuj a napiš* prowadzi rozrachunek z całym swoim życiem, zmarnowanym między innymi przez alkohol. Tymczasem za pośrednictwem biuletynów z życia teatru widz zostaje wtajemniczony w prywatność aktorów: poznaje szczegóły z trudnego życia K. Kolnikovej samotnie wychowującej czwórkę dzieci i dowiaduje się o kłopotach M. Melkoviča. Zabiegi takie, odświeżające w swoisty sposób konwencje teatru ludowego i *ochotnickiego*, w których występowali artyści znani prywatnie widzom i które – jak wynika chociażby z cytowanego wcześniej opisu Štepki scenki „Młyn” – wykorzystywały tego typu związki między prywatnością aktora a jego rolą na scenie, sprawiają, że w gruncie rzeczy teatr radoszinski oscyluje między iluzją a deziluzją, między sztuką a rzeczywistością, przy czym czyni to w sposób zakamuflowany, bardziej wyrafinowany niż bezpośrednie zachęty do wspólnego odśpiewania znanej piosenki, co *notabene* także zdarza się podczas radoszinskih spektakli.

Ten rodzaj intertekstualności, czytelny w gruncie rzeczy dopiero dzięki istnieniu metatekstowych, autotematycznych wypowiedzi członków zespołu teatru i samego S. Štepki, tworzy rzecz jasna intertekstualność fakultatywną, a w najlepszym wypadku oscyluje na granicy między fakultatywnością a intertekstualnością właściwą, odczytanie której jest warunkiem pełnego odczytania dzieła<sup>35</sup>. Jednakże jej rozpoznanie ma istotne znaczenie dla globalnego sensu radoszinskih prezentacji i – jak się wydaje – nie sprawia większych trudności przyzwyczajonemu do tego typu

<sup>33</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>34</sup> Por. A. J a w ł o w s k a: *Więcej niż teatr*. Warszawa 1988, s. 122.

<sup>35</sup> Por. R. N y c z: *Tekstowy świat...*, s. 64.



„chwytów” słowackiemu odbiorcy, który odczytuje ją niejako intuicyjnie, gdyż to właśnie ten rodzaj intertekstualności sprawia, iż widz odczuwając spójność rzeczywistości i sztuki zostaje włączony w sam tekst inscenizacji, staje się współuczestnikiem, aktywnym partnerem dzieła<sup>36</sup>.

Z całą pewnością sensy wypowiedzi teatru Šteпки konstituują się za pośrednictwem intertekstualności i intersemiotyczności właściwej, która w przybliżeniu<sup>37</sup> pokrywa się z tym, co określiliśmy wcześniej jako intertekstualność zewnętrzną, sytuując cały tekst w nurcie tzw. sztuki parodystycznej, której cechą jest przekraczanie granic autonomii przez włączenie w ramy tekstu innych form wypowiedzi językowej, literackiej czy innej.

Intertekstualne odniesienia w inscenizacjach teatru z Radošiny można zaklasyfikować dwójako: jako formę akceptacji przywoływanego intertekstu oraz jako formę jego odrzucenia. Praktycznie wszystkie wskazane przykłady intertekstualności właściwej są formami odrzucenia, polemiki lub przynajmniej intersemiotycznej kontrowersji<sup>38</sup>. Pełnią więc funkcję ludyczną, zdominowaną jednak przez kategorię parodii, która sprawia, iż śmiech w radošinskim teatrze ma wszystkie cechy śmiechu karnawałowego:

1) jest powszechny – obecny zarówno po stronie zespołu sceny, najczęściej jako śmiech szyderczy, ale też typowa dla aktorstwa amatorskiego, wynikająca z ludycznej zabawy, radość i wesołość, jak i odpowiednio po stronie zespołu widzów;

2) jest uniwersalny – nastawiony nie tylko na wszelkie zjawiska względem społeczności teatralnej zewnętrzne, ale dzięki utożsamieniu świata i teatru, obecnemu w autotematyzmie po stronie zespołu sceny, jak i w uaktywnieniu, włączeniu w inscenizację widzów, śmiech ten jest też nastawiony na samych uczestników aktu komunikacji przez inscenizację teatralną;

3) jest to wreszcie śmiech ambiwalentny – wesołości i radości towarzyszy szyderstwo, czystemu komizmowi – ironia<sup>39</sup>.

Z funkcją ludyczną wiąże się tematyzacja języka sztuki, wskazująca na stosunek dzieła do tradycji kulturowej oraz określająca jego w tej tradycji miejsce. Tematyzacja języka jest charakterystyczna dla sztuki współczesnej.

---

<sup>36</sup> Por. B. Tokarz: *Mit literacki...*, s. 262.

<sup>37</sup> Podział ten nie może być jednak do końca ścisły już choćby ze względu na postać, którą zaliczamy tutaj do obszaru intertekstualności wewnętrznej, przy czym jednocześnie jest to intertekstualność właściwa. Trudno bowiem odczytać pełne znaczenie radošinskih prezentacji, nie uwzględniając zjawiska ciągłości postaci, a tym samym przekształcenia ich w określone typy uogólniające sobą pewne zjawiska z obiektywnej rzeczywistości.

<sup>38</sup> Por. S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 82–84.

<sup>39</sup> Por. M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 69.

„Charakterystyczne procesy zachodzą w sztuce współczesnej. [...] Porzuca się tak typowe dla nowoczesności przywiązanie do idei funkcjonalnej, racjonalnej, spójnej i przejrzystej organizacji przestrzeni na rzecz pastiszu, cytatu, ornamentu, zapożyczenia i przesady. Podobne procesy widoczne są w innych dziedzinach sztuki, które stają się magazynem rekwizytów, zasobem środków, symboli, chwytów artystycznych, z których można dowolnie korzystać, mieszając style i konwencje. Głosząc programy eklektyzm, odnosząc się ironicznie do swej przeszłości, [...] sztuka ta ceni raczej ekspresję emocji i zabawę niż »wierność idei« czy powagę misji do spełnienia. Jest otwarcie manieryczna i kapryśna. Wyżej stawia przypadek niż konieczność, szczegół niż uogólnienie, fragment niż całość, dygresję niż wypowiedź systematyczną.”<sup>40</sup>

Tematyzując rzeczywistość i tematyzując służący do opowiedzenia o niej język, teatr Stanisława Štepkę porusza się więc w niemal nieograniczonym obszarze dialogu. Eklektyzm języka odpowiada różnorodności tematycznej, przy czym elementem łączącym jest tu kategoria parodii<sup>41</sup>. Równocześnie tak wielostronna, podporządkowana parodii tematyzacja świata jako takiego jest przejściem od dialogu z materiałem do dialogu z modelem szeroko pojętej kultury, od konwencji do kontestacji.

---

<sup>40</sup> A. Szahaj: *Ponowoczesność – czas karnawału*. W: *Postmodernizm a filozofia*. Wybór tekstów pod redakcją S. Czerniaka, A. Szahaja. Warszawa 1996, s. 386–387.

<sup>41</sup> M. Mistrík dostrzega tu także elementy absurdu, podkreślając jednak, że sytuują się one głównie w sferze słowa i że S. Šteпка nie jest typowym autorem teatru absurdu. Por. M. Mistrík: *Slovenská absurdná dráma...*, s. 135.

## 7. Między konwencją a kontestacją

We współczesnym myśleniu o teatrze można zauważyć ogólną tendencję wysokiej oceny eksperymentu wiodącego do nowatorstwa formalnego, w połączeniu z bardzo krytycznym stosunkiem do rzeczywistości. W tym duchu teatr rozwija się chyba przez cały XX wiek, poczynając od Wielkiej Reformy aż po proklamowaną w latach siedemdziesiątych Drugą Reformę Teatru. Według J. Brach-Czajny, podział współczesnej sztuki awangardowej przebiega następująco:

1) taka, która odzwierciedla współczesną rzeczywistość (afirmująco), i taka, która próbuje tę rzeczywistość zmienić;

2) występująca przeciw sztuce, pozostająca na pograniczu sztuki i życia realnego – antysztuka, i taka, która kontynuuje kanony formalno-estetyczne – sztuka<sup>1</sup>.

Teatr współczesny postulowany przez reformatorów generalnie rzecz biorąc miałby być tym, który próbuje zmieniać rzeczywistość, będąc zarazem antysztuką<sup>2</sup>. Postulowany przez współczesnych reformatorów teatru

---

<sup>1</sup> J. Brach-Czajna: *Etos nowej sztuki*. Warszawa 1984, s. 7.

<sup>2</sup> E. Udalska pisze: „Teatr przestał być świętem, wydarzeniem uroczystym. Nie ma teatru jako sztuki. Sztuki, która proponuje nową wizję świata, zgodną ze zmieniającą się wrażliwością i potrzebami widowni.” E. Udalska: *Teatr polski końca XX wieku*. Kielce 1997, s. 4. Ta sama autorka przedstawia zarazem nową, uwzględniającą przemiany polityczne, a zatem i ich kulturowe konsekwencje, wizję współczesnego teatru polskiego, konkludując: „Teatr w obecnej dobie przestał być teatrem – reductą. Przez lata jak wszystkie media podlegał cenzurze. Był jednak w dużo lepszej sytuacji. Trudno było cenzurować utwory Williama Szekspira czy Juliusza Słowackiego w taki sposób, aby zmienić podstawową tkankę dramatu. Przedstawienia teatralne stawiały się więc miejscem obcowania z wolną myślą. Teatr, rozumiejąc swą niezwykłą funkcję, nie mogąc mówić wprost – podobnie jak wszyscy posługiwał się aluzjami. Widownia w lot je rozumiała, nierzadko dobudowywała nie zamierzone sensy. Istniała więc między widownią i sceną. Teatr pełnił funkcje obywatelskie. Współcześnie relacja między teatrem i widzami zmieniła się. [...] Do historii przechodzą też formuły teatru aluzyjnego i agitacyjnego. A co się rodzi nowego? Nowe nie ma jeszcze wyraźnego kształtu. Powstaje w czasie pomieszania

kierunek jego rozwoju stoi pod znakiem wszechobowiązującej negacji<sup>3</sup>, kontestacji zarówno w zakresie sposobu kształtowania wypowiedzi artystycznej, jak i samej jej znaczeniowej zawartości.

Rozwój współczesnego teatru słowackiego zmierza w tym samym kierunku, choć przez kilka ostatnich dziesięcioleci podporządkowany był założeniom komunistycznej ideologii, co z pewnością nie ułatwiało słowackim twórcom teatralnym artystycznych poszukiwań. Z tych samych powodów język słowacki nie zna też słowa **kontestacja** w takim znaczeniu i w odniesieniu do takich konkretnych zjawisk, w jakim posługuje się nim współczesna socjologia, w której to dziedzinie kontestacją nazywa się wyrażaną przez młodzież w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych odmowę uczestnictwa w zastanej rzeczywistości, manifestowaną zresztą w bardzo różny sposób – od terroryzmu i demonstracji politycznych przez tworzenie mniejszych lub większych zinstytucjonalizowanych lub nie społeczności alternatywnych aż po dewiacje – narkomania, samobójstwo – czy tzw. robienie Nic<sup>4</sup>. Nie znaczy to jednak, iż kulturze słowackiej zjawisko kontestacji jest obce. Jednym z przejawów kontestacji lat sześćdziesiątych jest praska wiosna 1968, która – aczkolwiek z nazwy lokalizowana głównie w ograniczeniu do Czech – obejmowała przecież także ówczesną Słowację. To na fali tychże kontestatorskich ruchów rozwinął się na Słowacji ruch teatru małych form, w ramach którego powstało między innymi Radošínské naivné divadlo. „Nie sme žiadna »organizovaná skupina«, vo svojich izbách nemáme fotky klasikov, ale ani dobre situovaných súčasníkov. Čítame noviny, počúvame nedeľné zvony, vieme, ako vonia v poli na jar [...]”<sup>5</sup> – napisano we wstępie do wydanego w 1968 roku almanachu prac autorów

---

gatunków i konwencji, sztuki elitarnej i popularnej. [...] Teatr końca XX wieku przeżywa – jak się wydaje – nie kryzys sztuki teatru, lecz kryzys pewnych modeli i funkcji. Uwaga ta dotyczy nie tylko teatru polskiego.” Ibidem, s. 5–6.

<sup>3</sup> Negację rozumiemy tu jako odrzucenie, inaczej niż A. Ubersfeld, która terminu tego używa pokrewnie do fikcji. Por. A. Ubersfeld: *Czytanie teatru I*. Tłum. J. Żurawski. Warszawa 2002, s. 35–39, 131–132.

<sup>4</sup> Kompleksowo zagadnienie to przedstawia A. Jawłowska: „Nazwa »kontestacja« przyjęła się w języku potocznym i literaturze socjologicznej na określenie wyrażonej przez młodzież odmowy uczestnictwa w zastanej rzeczywistości [...]. Termin ten przeszedł charakterystyczną ewolucję. Od łacińskiego *contestator*, *contestori*, oznaczającego potwierdzenie, odwołanie się do świadectwa jakichś wyższych instancji, poprzez francuskie *contestation* – zakwestionowanie, spór, negacja; znaczenie najnowsze jest jakby nawiązaniem do określeń źródłowych. W aktualnych rozumieniach słowa »kontestacja« coraz wyraźniej występuje podwójność sensu; zawiera się w nim zaprzeczenie, będące jednocześnie potwierdzeniem wartości, w imieniu których się zaprzecza. Chwiejności semantycznej terminu odpowiada wielorakość oznaczonego nim myślenia i działania, w której zacierają się różnice między światem realnym i wyobrażonym, a niszczenie i konstrukcja łączą się w nierozdzielłą całość.” A. Jawłowska: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975, s. 6–7.

<sup>5</sup> Cyt. za: *Klub mladých v Radošine (1967–1987)*. „Bulletin k 20. výročiu vzniku Klubu mladých w Radošine”, Topoľčany, 1987.

Klubu Młodzieżowego w Radošinie, przy którym teatr powstał i z którym, według słów S. Šteпки, był związany „pupočnou šnúrou”, bo to w nim przez wiele lat wystawiał swoje premierowe inscenizacje, w nim artystycznie dojrzewał. Przytoczona wypowiedź wydaje się wyraźnie określać stosunek do zastanej rzeczywistości współtworzących Klub Młodzieżowy w Radošinie młodych ludzi: zwracają oni uwagę nie na łączącą ich więź organizacyjną, ale na wspólnotę egzystencji i związaną z nią wspólną wiedzę o świecie oraz stosunek do tradycji i teraźniejszości, wyrażający się w odrzuceniu autorytetu klasyków i kwestionowaniu wszelkich współczesnych autorytetów.

Wypowiedź ta, choć może sformułowana naiwnie, bardzo wyraźnie jednak współbrzmi z wypowiedziami innych młodych ludzi z całego świata, którzy kontestację pojmowali jako tworzenie alternatywnych społeczności. W omawianym przypadku odpowiednikiem takiej społeczności była alternatywna instytucja Klubu Młodzieżowego, a w jego ramach radošinskiemu teatru<sup>6</sup>.

U progu swego istnienia teatr radošinski był więc w założeniu instytucją alternatywną do istniejących struktur, dodajmy: alternatywną na tyle, na ile było to możliwe w ramach panującego systemu społeczno-politycznego. Zespół radošinski nigdy bowiem nie stworzył grupy alternatywnej typu undergroundu, ale przez pewien czas funkcjonował w zawieszeniu, na marginesie oficjalnych struktur.

Radošinské naivné divadlo wyrażało i wyraża swój stosunek do rzeczywistości nie tylko przez zwerbalizowane intencje swojego twórcy – S. Šteпки, ale przede wszystkim przez inscenizacje. Widoczny jest zarówno w obrazie rzeczywistości, ukazywanym w przedstawieniach, jak i w nie mniejszym stopniu w sposobie przedstawiania tego obrazu. Zastosowane tu matryce intertekstualne, realizowane za pomocą cytatów, parafraz, *ready mades*, stanowią dialog z materiałem, a zarazem z tradycją aktywizowaną przez przywołane konwencje. Dialog z tradycją jest więc dialogiem z konwencją.

Zgodnie ze słownikową definicją, **konwencja** to „każda umowa normująca, regulująca jakieś sprawy”<sup>7</sup>. Na gruncie kulturoznawczym konwencją nazywa się wszelkiego rodzaju „utarte normy, zwyczaje, stereotypy myślenia albo postępowania”<sup>8</sup>. W literaturoznawstwie konwencja to „utrwa-

---

<sup>6</sup> Alternatywność w tym przypadku była ograniczona, ponieważ radošinski Klub był instytucją działającą w ramach systemu państwa komunistycznego i pod auspicjami komunistycznej organizacji młodzieżowej. Była to jednak zdecydowana alternatywa dla obecnych wciąż jeszcze wtedy w Czechosłowacji pozostałości okresu stalinizmu i choć ze względów systemowych tego typu instytucje nie miały prawa postulować nic, poza – jak to później określono – naprawą socjalizmu czy też socjalizmem z ludzką twarzą, to z historii wiemy przecież, że ta ograniczona kontestacja w ramach alternatywnej instytucji w państwie komunistycznym sięgnęła jednak o wiele dalej, czego konsekwencją była praska wiosna.

<sup>7</sup> *Słownik języka polskiego*. Red. M. S z y m c z a k. Warszawa 1988, s. 1003.

<sup>8</sup> W. K o p a l i ŋ s k i: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1988, s. 53.

lony w praktyce zespół norm określających charakter poszczególnych składników utworu, a także sposób ich zorganizowania w większe całości. Może dotyczyć każdego składnika utworu, przy czym konwencjonalizacji ulegają prędkiej te względnie proste, trudniej zaś złożone zespoły znakowe, których powtarzalność bywa odczuwana nie jako konwencjonalna aktualizacja, ale jako cytaty lub aluzja. Opozycją do konwencji jest oryginalność.”<sup>9</sup>

Warto też przytoczyć definicję A. Okopień-Sławińskiej, która mianem konwencji poetyckich określa „ponadindywidualne zwyczaje lub normy, decydujące o pojawianiu się w sposobach organizacji wszelkich rozróżnialnych elementów utworu. W rezultacie pewnego skrótu myślowego konwencjami nazywa się też same elementy dzieła podległe owym zwyczajom i normom.”<sup>10</sup>

We współczesnej teatrolologii spotykamy różne rozumienia pojęcia „konwencja”. Według Elizabeth Burns, konwencja jest „obopólnym porozumieniem [widzów i aktorów – L.S.] co do znaczenia działań obejmujących gesty i mowę”; warunkiem powstania konwencji jest „regularność, z jaką powtarza się dane postępowanie”. Według tej badaczki, posługiwanie się konwencjami stanowi istotę teatralności, zjawiska obecnego nie tylko w sztuce, ale także w codziennych przejawach życia społecznego<sup>11</sup>.

Odmienne pojęcie konwencji definiuje I. Sławińska; jej zdaniem „kod teatralny jako system globalny obowiązujący w pewnej epoce odpowiada z grubsza pojęciu konwencji teatralnej jako zasady, która spina poszczególne subkody<sup>12</sup>. Pokrewną definicję budują również E. Balcerzan i Z. Osiński, którzy twierdzą: „Istotą Komunikatu [...] jest gra subkodów o dominancie. [...] Sposób, w jaki subkody prowadzą grę, określamy jako konwencję spek-

---

<sup>9</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 239, hasło: *konwencja literacka*.

<sup>10</sup> A. Okopień-Sławińska: *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red. M. Janion, A. Piorunowa. Warszawa 1967, s. 61. Autorka ta podaje jeszcze inne rozumienie pojęcia, zgodnie z którym konwencja oznacza różnicę między sztuką a rzeczywistością, stając się terminem pokrewnym pojęciu fikcji w sztuce (ibidem, s. 63–64). Zwraca też między innymi uwagę na historyczny aspekt konwencji, który z jednej strony wiąże się z zakorzenieniem konwencji w tradycji, z drugiej zaś strony rozwój literatury jest nieustannym negowaniem jednych konwencji przez odkrywanie minionych lub tworzenie nowych. W podobny sposób o konwencji w obrębie sztuki teatralnej pisze E. Udalska konstatując, iż teatr zawsze „podlegał także, jak każde zjawisko, artystycznemu rozwojowi i przemijaniu pewnych wartości i konwencji.” E. Udalska: *Antoni Sygietyński – krytyk teatu*. Kraków 1974, s. 10.

<sup>11</sup> E. Burns: *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*. Przekł. H. Holzhäusen. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 31–32. E. Burns wyróżnia dwa zespoły konwencji: 1) retoryczne – „techniczne”, projektowane przez dramaturga, reżysera i aktora, realizują się w układzie teatr – widz; 2) uwierzytelniające – stosunek postaci do siebie (obowiązują w świecie przedstawionym). Ibidem, s. 34–35.

<sup>12</sup> I. Sławińska: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 303.

taklu. [...] Konsekwencją owej gry subkodów są: literackie »teatry propozycji«, spektakle »żywych obrazów«, pantomima, balet, opera, oratorium. Słowem: typ teatru określony jest przez dominantę danych subkodów.”<sup>13</sup>

Proponowane rozumienia terminu „konwencja” różnią się przede wszystkim ze względu na punkt odniesienia, który wzięto pod uwagę przy ich formułowaniu. Otóż E. Burns zwraca uwagę przede wszystkim na zewnętrzny, społeczny aspekt konwencji, ograniczając jej zasięg w dziele teatralnym tylko do sztuki aktorskiej. Z kolei I. Sławińska oraz E. Balcerzan i Z. Osiński biorą pod uwagę przede wszystkim artystyczny aspekt konwencji, stąd ich definicje koncentrują się na zagadnieniach języka artystycznego, a całkowicie pomijają (przemilczają) społeczny aspekt umowności konwencji.

Badacze Marco de Marinis i Ferdynand de Toro wprowadzają rozróżnienie na konwencje jednostkowe (*singular*) i powszechne (*general*), przy czym konwencja jednostkowa (np. teatry Brechta, Artauda, Becketta) może stać się powszechną (np. teatr epicki, teatr okrucieństwa, teatr absurdu)<sup>14</sup>.

Zapewne można by przytoczyć jeszcze wiele definicji terminu „konwencja”. Próbę ich uporządkowania i usystematyzowania podjął S. Świontek, wyróżniając kilka sposobów rozumienia tego pojęcia:

1. Rozumienie historyczne, zgodnie z którym konwencja to suma chwytów dramaturgicznych lub inscenizacyjnych właściwych danej epoce (konwencja teatru średniowiecznego, konwencja teatru romantycznego), inaczej: styl inscenizacyjny epoki; do tej grupy autor zalicza także rozumienie konwencji jako sumy chwytów właściwej określonej rodzajowi kultury teatralnej (konwencja teatru ludowego).

2. Rozumienie „techniczne” – konwencja to rodzaj gry aktorskiej (podobnie jak w ujęciu E. Burns).

3. Rozumienie semiotyczne, w którym konwencją nazywa się „normy określające sposób przyporządkowania, zależności i wzajemnego sfunkcjonalizowania elementów różnych systemów znakowych, czyli historycznie uwarunkowane reguły wyznaczające sposób strukturyzowania znaku

---

<sup>13</sup> E. Balcerzan, Z. Osiński: *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*. W: *Problemy dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wrocław 1988, s. 344–345. Warto także wspomnieć o koncepcji konwencji jako części składowej gatunku (gatunek jako zbiór konwencji), którą to koncepcję można znaleźć zarówno w wypowiedziach A. Okopień-Sławińskiej, jak i E. Udalskiej, która powołując się na słowa A. Sygietyńskiego pisze, iż „nie ma schematów i reguł w pojmowaniu sztuki tworzenia, istnieją jedynie **zasady wyodrębniające specyfikę gatunku**. Zasad tych nie sposób pominąć skoro sztuka ma być formą wyrażania świata, a jej kompozycja stanowić wyraz indywidualności twórcy.” E. Udalska: *Antoni Sygietyński – krytyk teatru...*, s. 88.

<sup>14</sup> O koncepcji tej wspomina też U. Aszyk: *Wielość czy jedność konwencji. Uwagi o dramaturgii Federica Garcii Lorki*. W: *Od symbolizmu do post-teatru*. Red. E. Wąchocka. Warszawa 1996, s. 135. Por. F. de Toro: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires 1987.

teatralnego”<sup>15</sup> (podobnie jak I. Sławińska, Z. Osiński, E. Balcerzan, a także A. Okopień-Sławińska oraz zgodnie z pojęciem konwencji jednostkowej M. de Marinis i F. de Toro).

S. Świontek podkreśla przy tym społeczny charakter terminu, pisząc: „Konwencjonalność sztuki teatralnej leży u samych jej podstaw, u jej założeń, które w ogóle umożliwiają istnienie teatru jako sztuki [...]. Musi bowiem zaistnieć umowa między twórcami a odbiorcami co do miejsca i czasu reprezentacji scenicznej oraz zgoda między samymi odbiorcami na wspólność odbioru. Przy tym wszystkim społeczna zgoda na uczestnictwo w odbiorze rzeczywistości teatralnej musi dotyczyć tego, że rzeczywistość ta stanowić będzie dla odbiorcy reprezentację rzeczywistości innej niż ona sama, że będzie symbolizować coś innego. Inaczej mówiąc, przedmiotem owej umowy jest to, by rzeczywistość sceniczna nabrała charakteru znakowego.”<sup>16</sup>

W niniejszej pracy za konwencję będziemy uważać utrwalony w praktyce teatralnej zespół norm określających charakter poszczególnych składników utworu, a także sposób ich zorganizowania w większe całości. Definicja ta, której wzorem jest sposób pojmowania konwencji na gruncie literaturoznawczym, jest więc pokrewna definicjom semiotycznym I. Sławińskiej oraz E. Balcerzana i Z. Osińskiego i pozwala dostrzegać obecność konwencji zarówno na najniższym poziomie organizacji całości inscenizacji, czyli na poziomie pojedynczych subkodów znakowych (w obrębie materiału), jak i na poziomie stanowiącej wynik gry subkodów (subkodami) całości przedstawienia (poziom modelu sztuki teatralnej), przy czym związana z pojęciem konwencji opozycja konwencjonalność – oryginalność powinna być obserwowana generalnie dopiero na poziomie całości przedstawienia, zakładamy bowiem, iż operowanie konwencjami na poziomie materiału może w efekcie dawać dzieło najzupełniej oryginalne. Zastrzeżenie to na gruncie sztuki teatralnej wynika z jej wielotworzywowości, dzięki której w tej dziedzinie sztuki w obrębie jednego dzieła przywoływane są konwencje innych gałęzi działalności artystycznej: plastyki, muzyki, literatury itd.

To czysto artystyczne rozumienie pojęcia „konwencja” jest oczywiście możliwe wyłącznie wtedy, gdy uwzględnimy jego aspekt społeczny. O konwencji można bowiem mówić wtedy i tylko wtedy, gdy tworzące ją normy (zespół norm) są na tyle utrwalone wśród twórców i odbiorców, że pozbawione zostają waloru oryginalności i rozpoznawane są jako powszechnie znane i łatwe w odbiorze. Konwencjonalność jest wynikiem powtarzalności: im częściej jakaś norma jest powtarzana, tym powszech-

---

<sup>15</sup> S. Świontek: *O konwencji teatralnej*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 74–75. Por. P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Tłum. i oprac. S. Świontek. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 256–259.

<sup>16</sup> S. Świontek: *O konwencji teatralnej...*, s. 70–71.



niej jest znana, tym bardziej utrwała się w społeczności twórców i odbiorców, tym szybciej ulega konwencjonalizacji.

Powtarzalność jest zarazem jedną z definicyjnych cech teatru autorskiego, stąd też między innymi szybka jego konwencjonalizacja. Jest to zatem teatr konwencji, co nie oznacza, że jest to teatr konwencjonalny w potocznym rozumieniu, wręcz przeciwnie.

Konwencje teatralne są przykładem konwencji artystycznych, te zaś tworzą grupę konwencji **społecznych**, na które składają się także konwencje językowe, konwencje zachowań w konkretnych sytuacjach, konwencje myślowe i inne. Pojęcie konwencji społecznej jest przy tym pokrewne znanemu w naukach o kulturze pojęciu wzoru kulturowego.

„W naukach o kulturze funkcjonuje również termin **wzór kulturowy**. Używając go, mamy na myśli »dające się zaobserwować prawidłowości, powtarzanie się określonych zachowań w podobnych sytuacjach«. Według niektórych, wzór kulturowy określa, »jak jednostka powinna reagować na sytuacje uważane za doniosłe dla niej samej i dla grupy, aby zachowywać się zgodnie z oczekiwaniami i nie popaść w konflikt z innymi członkami grupy«. Oznaczałoby to, że wzór kulturowy należy rozumieć jako »mniej lub bardziej ustalony w zbiorowości sposób zachowania i myślenia«, jako najczęściej statystycznie powtarzany sposób zachowania się w określonych sytuacjach. Chodzi o takie zachowanie lub myślenie, które odzwierciedla stałe sposoby działania i myślenia członków zbiorowości. Koncepcja wzoru zachowania obejmuje także problem wytworów kultury materialnej. Wzory właściwe tej dziedzinie kultury nazwać możemy wzorami produkcyjnymi. Ktoś, kto rozpałił ogień, odkrył i przekazał wzór zachowania zmierzającego do ponownego rozpalenia ognia” – pisze M. Filipiak<sup>17</sup>.

Wychodząc od pojęcia wzoru kulturowego, konwencje społeczne można zdefiniować jako ustalony, powtarzalny w danej zbiorowości sposób zachowania się (w tym także zachowań językowych) i myślenia, przy czym rozpoznawalność konwencji społecznych jest możliwa tylko w aspekcie behawioralnym, tzn. w ich realnym urzeczywistnieniu. Wtedy też można zachowanie się lub sposób myślenia określić jako konwencjonalny lub oryginalny, albo jako konwencjonalny lub autentyczny, przy czym w przypadku drugiej opozycyjnej pary pojęcie konwencjonalności pokrywa się z pojęciem sztuczności i z tego względu opozycja ta nie odnosi się do konwencji artystycznych.

Podobnie jak konwencje artystyczne, konwencje społeczne można obserwować jako jednostkowe (np. określony sposób powitania i pożegnania,

---

<sup>17</sup> M. Filipiak: *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Lublin 1996, s. 23. W tekście autor cytuje również następujące prace: K. Żygulski: *Wstęp do zagadnień kultury*. Warszawa 1972, s. 13–24; B. Olszewska-Dyoniziak: *Człowiek – kultura – osobowość*. Kraków 1991, s. 280; E. Nowicka: *Świat człowieka – świat kultury*. Warszawa 1991, s. 77.

sposób zwracania się osoby młodszej do starszej, sposób ubierania się, np. inny na egzamin, a inny na co dzień) i jako złożoną z nich całość, której jednak nie nazwiemy tu konwencją powszechną, ale **modelem kultury**<sup>18</sup>.

Radošinské naivné divadlo jest teatrem autorskim, a więc już z założenia takim, który tworzy swój własny język w dialogu z konwencją (konwencjami). Oczywiście, nie sposób chyba prześledzić wszystkie konwencje do jakich, tak czy inaczej, odwołuje się dana inscenizacja teatralna, zwłaszcza gdy mowa o najniższym z wymienionych wcześniej poziomów. W przypadku teatru S. Štepki przywoływane na tym poziomie konwencje stanowią materiał, który oprócz innych elementów współtworzy konstrukcję wyższego rzędu.

Radošinské naivné divadlo nie aktualizuje jakiegoś modelu teatru w całości, ale przejmując z różnych modeli pewne konwencje. Jako teatr aktorski z dominacją słowa przywołuje konwencje teatru naturalistycznego. Tym samym przywołuje autorsko-inscenizacyjny teatr literatury (wg terminologii K. Baruna) i epicki teatr Brechta. Jednak obecność improwizacji sprawia, iż radoszinski teatr wchodzi w dialog z konwencją teatru ludowego, *commedia dell'arte* oraz z tymi wszystkimi utrwalonymi w sztuce teatralnej modelami aktorstwa, które przejęły improwizację z tych dwóch modeli teatru. Mamy na myśli przede wszystkim kabaret, do którego konwencji radoszinska scena nawiązuje także składankowym charakterem swoich prezentacji, a zwłaszcza obecnością piosenki-numeru, i pokrewny mu model tzw. teatru małych form. Jeszcze większą różnorodność przywoływanych konwencji zaobserwować można na poziomie znaków ikonicznych. Przykładowo w sferze wyglądu postaci i gestu (gag) wyraźny jest dialog zarówno z *commedia dell'arte* (tworzenie typów postaci przez powtarzalność kostiumu), jak i z burleską, do której odsyła przez niemal chaplinowską błazenadę. W sferze wyglądu miejsca scenicznego zaś w radoszinskiach prezentacjach obecne są chyba niemal wszystkie konwencje teatralne – od teatru ludowego (tło naturalne), przez malowane dekoracje typu *commedia dell'arte* i formy pokrewne, po scenografię symboliczną, awangardową, a nawet nagą scenę, przy czym najczęściej pojawia się scenografia typowa dla teatru naturalistycznego zakłócona obecnością „kabaretowego” pianina.

Dialog zatem realizowany na poziomie materiału (języka artystycznego) przez swobodne operowanie różnorodnymi konwencjami w radoszinskiach inscenizacjach przechodzi w dialog na poziomie modelu, a ściślej – modeli kultury teatralnej, ponieważ jest jednocześnie dialogiem z ich jednostkowymi konwencjami.

---

<sup>18</sup> Powszechność w odniesieniu do szeroko pojętych zachowań społecznych jest rozumiana jako powszechność występowania, obowiązywania, co w tym przypadku jest cechą definicyjną konwencji.

Drugim polem dialogu z materiałem – jak stwierdziliśmy w rozdziale poprzednim – jest dialog z nieartystycznymi konwencjami społecznymi w obrębie języka, zachowań i myślenia. Obydwa te pola dialogu – dialog ze światem sztuki i z rzeczywistością, krzyżują się przez zastosowanie w inscenizacjach *ready mades* i cytatów z rzeczywistości. Dialog ze sztuką przechodzi więc w dialog ze światem realnym.

Każdy dialog – w myśl koncepcji M. Bachtina – może przybierać formę bądź aprobującą (stylizacja), bądź negującą (parodia). W inscenizacjach Radońskiego naivnego divadla intertekstualny i intersemiotyczny dialog ze sztuką i z rzeczywistością przybiera formę parodii, tak więc swobodne operowanie konwencjami staje się semantycznie nacechowaną grą. Negatywizm parodii wyraża się w pełnionych przez nią funkcjach<sup>19</sup>:

1) funkcji satyrycznej – tam, gdzie ośmieszane są zjawiska pozaartystyczne: pozostające na usługach zideologizowanej propagandy pozorne mity, różnego rodzaju wynaturzenia życia społecznego, stereotypy, klisze językowe i wyobrażeniowe itp.;

2) funkcji krytycznej – wszędzie tam, gdzie teatr podejmuje polemiczny dyskurs ze światem sztuki, na przykład z wszechobowiązującą konwencją teatru Stanislawskiego, z kiczem operetki, pseudoludowego teatru Ferko Urbánka, z pustym pseudonowatorstwem w sztuce teatru itd.;

3) funkcji konstrukcyjnej – gdyż pozostając w opozycji do innych wzorców (stylów, konwencji) pozwala na stworzenie własnej odmiany teatru.

Krytyka i satyra są zarazem formami sprzeciwu lub przynajmniej kontrowersji i jako takie mogą być formami kontestacji. Grając zatem konwencjami, teatr radońskiego kontestuje zarówno w obrębie sztuki, jak i w obrębie rzeczywistości.

Kontestacja w dziedzinie sztuki skierowana jest przeciw: skostniałemu, nie dopuszczającemu innych form wypowiedzi poza konwencjami teatru Stanislawskiego, „kamiennemu teatrowi profesjonalnemu” i niewolniczo wzorującemu się na nim teatrowi *ochotnickiemu*, kiczowatej, a pustej w treści operetce i „odrywającemu się” od widza snobistycznemu teatrowi eksperymentalnemu. Na obszarze sztuki jako takiej kontestacja skierowana jest przeciw dzieleniu sztuki na wysoką i niską, a w związku z tym przeciw pogardliwemu traktowaniu wszystkich przejawów tej tzw. niskiej, zwłaszcza zaś przeciw umasowieniu sztuki i wszelkim jego formom.

W obrębie rzeczywistości kontestacja dotyczy zjawisk życia codziennego, społecznego, zwłaszcza obowiązujących tu konwencjonalnych sposobów posługiwania się językiem, konwencjonalnego pojmowania ról społecznych w rodzinie i w innych społecznościach, np. w armii, w szkole, w szpitalu. Obnażając, odkrywając obowiązujące w tych dziedzinach życia społeczne konwencje, teatr Štepki pokazuje, jak dalece człowiek

współczesny podporządkowuje się wszelkim konwencjom, czyniąc to zupełnie bezrefleksyjnie, przez co staje się nieoryginalny, lub traktując je jak maskę, za którą się ukrywa, przez co staje się sztuczny. Kontestacja zatem w obrębie sztuki i życia społecznego znajduje wspólny mianownik w negatywnym stosunku do modelu kultury, którego wyznacznikami są szablonowość, stereotyp i nieoryginalność. Kulturę tę można określić jako kulturę masową<sup>20</sup>. Jest to zarazem sprzeciw wobec niedemokratycznego charakteru tej kultury, co do niedawna w tej części Europy było równoznaczne z kontestacją polityczną, dzisiaj w radošinskich inscenizacjach formułowaną również w wypowiedzi bezpośredniej. Jednakże Radošinské naivné divadlo nie przekracza granic kontestacji, jak czynił to na przykład Living Theatre, a na Słowacji teatr Lasicy czy Satinského, które formułowały **bezpośrednio** nowy wzór osobowy i oparty na nim model nowej – w stosunku do zastanej – kultury. Kontestacja zespołu z Radošiny ma charakter **pośredni** ze względu na sztukę. Tym samym teatr ten mniej zdecydowanie włącza się w nurt zaangażowanej sztuki kontestacyjnej, będącej zarazem protestem przeciw wrogiemu światu oraz próbą zburzenia zastanych oczekiwań i nawyków estetycznych odbiorców. Zgodnie z przytoczonym podziałem sztuki współczesnej, zaproponowanym przez J. Brach-Czainę, Radošinské naivné divadlo można więc zaliczyć do reprezentantów nurtu kontestatorskiego i antysztuki, choć nie zawsze jest to oczywiste.

Jako teatr półprofesjonalny, który corocznie przyjmował do swego grona wyłonionych w drodze konkursów aktorów amatorów, teatr z Radošiny był alternatywny zarówno wobec instytucji teatru profesjonalnego, jak i dla obowiązującego modelu kształcenia aktorów profesjonalistów w ramach studiów aktorskich na wyższej uczelni. Jednakże niezależny charakter tego zespołu ujawnia się przede wszystkim w jego prezentacjach artystycznych: jako teatr autorski, który zgodnie z koncepcją swojego założyciela Stanislava Štepki wzoruje się na słowackim teatrze ludowym, kabaretowym i teatrze małych form, Radošinské naivné divadlo pozostaje oryginalne, proponując w swoich politematycznych inscenizacjach specyficzny, odmienny od innych teatrów sposób posługiwania się środkami teatralnego wyrazu, polegający na swobodnym wykorzystywaniu i łączeniu różnych konwencji teatralnych, przy czym nie zawsze oznacza on tutaj wyłącznie amatorskie majsterkowanie, ale bywa, że – być może niezależnie od zamiarów twórcy – staje się nacechowaną semantycznie grą, za pomocą

---

<sup>20</sup> Mówiąc o kulturze masowej, używamy tego pojęcia w opozycji do pojęcia „kultura popularna”. Obydwa te modele kultury symbolicznej łączy sposób ich rozpowszechniania za pomocą środków masowego komunikowania oraz ich szeroki odbiór. Różnią się zaś funkcją społeczną, jaką pełnią jej wytwory: w kulturze popularnej wszelkie formy mają służyć rozrywce, w kulturze masowej zaś są środkiem manipulowania ludźmi w celach komercyjnych lub nawet politycznych. Por. M. Filipiak: *Socjologia kultury...*, s. 65; A. Kłóskowska: *Socjologia kultury*. Warszawa 1981, s. 460–461.

której teatr radoszinski podejmuje dialog z różnymi modelami teatru. Drugim polem dialogu w radoszinskiach inscenizacjach jest dialog z pozateatralną rzeczywistością, który teatr S. Štepki podejmuje za pośrednictwem techniki *ready mades* i cytatu z rzeczywistości. Nad obydwoma polami dialogu nadbudowuje się tutaj kategoria parodii, co powoduje, iż dialog ten przybiera formę polemiki i negacji, stanowiąc o kontestatorskim charakterze artystycznej wypowiedzi radoszinskiego zespołu zarówno w stosunku do sztuki, jak i do świata jako takiego. Oprócz parodii, pojawia się też nie zawierający pierwiastka negacji „czysty” humor, dzięki któremu teatr łatwo nawiązuje kontakt z widzem. Można zatem stwierdzić, że to, co charakteryzuje teatr z Radošiny, to postawa pośrednia pomiędzy konwencją a antykonwencją, pomiędzy konformizmem a niezgodą, odrzuceniem i kontestacją.

## 8. Inscenizácie Radošinského naivného divadla

1. *Nemé tváre alebo Zver sa píše s veľkým Z* (1963)
2. *Pitva* (1966)
3. *Z duba padol, oddýchol si* (1968)
4. *Prŕr* (1969)
5. *Jááánošiiiik* (1970)
6. *Človečina* (1971)
7. *Alžbeta Hrozná* (1975)
8. *Hrob lásky* (1977)
9. *Rozprávka o tom, ako žijeme, ak sme nepomreli* (1978)
10. *Slovenské tango* (1979)
11. *Kúpeľná sezóna* (1980)
12. *Svadba* (1982)
13. *Čierna ovca* (1983)
14. *Nevesta predaná Kubovi* (1984)
15. *Pavilón B* (1984)
16. *O čo ide* (1985)
17. *Nebo, peklo, raj* (1986)
18. *Ženské oddelenie* (1987)
19. *Lod' Svet* (1988)
20. *Vygumuj a napiš* (1989)
21. *Pokoj domu tomuto* (1990)
22. *Kam na to chodíme* (1991)
23. *Lás-ka-nie* (1992)
24. *Delostrelci na Mesiaci* (1992)
25. *Hostinec Grand* (1993)
26. *Dohoda možná* (1994)
27. *Materské znamienko* (1994)
28. *Kino Pokrok* (1995)
29. *Materské znamienko* (1995)

30. *Tata* (1996)
31. *Konečná stanica* (1997)
32. *Včela v zime* (1999)
33. *Súpis dravcov* (2000)
34. *Na jeden dotyk* (2002)

# Bibliografia

## Teksty sztuk Stanisława Štepkí

### Opublikowane

- Slovenské tango*. LITA, Bratislava 1980.  
*Radošinské naivné divadlo*. Tatran, Bratislava 1983; zawiera *Jááánošiík, Človečina. O čo ide*. LITA, Bratislava 1986.  
*Pesničky Radošinského naivného divadla*. Z. 1–3. OPUS, Bratislava 1987.  
S. Štepká: *Nevesta predaná Kubovi*. Tatran, Bratislava 1987.  
*Jááánošiík*. In: *Päť súčasných hier*. Bratislava 1987.  
*Čierna ovca*. LITA, Bratislava 1988.  
*Radošinské naivné divadlo 2*. Tatran. Bratislava 1989; zawiera: *Kúpeľná sezóna, Svadba, Čierna ovca, Pavilón B, O čo ide*.  
*Ženské oddelenie*. LITA, Bratislava 1989.  
S. Štepká: *Kam na to chodíme*. Smena, Bratislava 1991.  
S. Štepká: *Tri sny (a doslov do snov)*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993; zawiera: *Lod' Svet, Pokoj domu tomuto, Delostrelci na Mesiaci*.  
*Otcovské znamienka (alebo sedem naivných hriechov)*. Slovenský spisovateľ 1998; zawiera: *Ženské oddelenie, Vygumuj a napiš, Materské znamienko, Kino Pokrok, Tata, Konečná stanica*.

### Wydania fonograficzne inscenizacji Radošinskiego naivnego divadla

- Hry na domáce zvierata*. OPUS, Bratislava 1980.  
*Jááánošiík – Človečina*. OPUS, Bratislava 1983.  
*Listové tajomstva*. OPUS, Bratislava 1986.  
*Pavilón B*. OPUS, Bratislava 1987.  
*Lod' Svet*. OPUS, Bratislava 1990.



## Cytowane biuletyny Radošinského naivného divadla

- „Bulletin č. 4. Občasník zo života Radošinského naivného divadla a ľudí okolo neho (v sezóne 1985–1986)”, PKO, Bratislava, 1986.
- „Bulletin č. 7. Tematický bulletin Radošinského naivného divadla na tému jazyk a reč RND”, PKO, Bratislava, 1987.
- „Bulletin č. 9. Tematický bulletin Radošinského naivného divadla (na tému: 25 rokov RND vo fotografii)”, PKO, Bratislava, 1988.
- „Bulletin č. 10. Sezónny bulletin zo života Radošinského naivného divadla a ľudí okolo v 26. divadelnej sezóne 1988–1989”, Slovkoncert, Bratislava, 1989.
- „Bulletin č. 11. Tematický bulletin Radošinského naivného divadla (Pesničky v RND)”, Slovkoncert, Bratislava, 1989.

## Autokomentarze i wypowiedzi metatekstowe Stanislava Štepki

- Štepk a S.: *Kde bolelo, tam bolelo (alebo z prehistórie RND)*. In: D. Porubjaková: *Radošinské naivné divadlo (alebo Správa o dedinských poštároch 1963–1983)*. Osvetový ústav, Bratislava 1985, s. 4–8.
- Štepk a S.: *Kde bolelo – tam bolelo alebo z prehistórie RND. 4 diel.* „Bulletin č. 4. Občasník zo života Radošinského naivného divadla a ľudí okolo neho (v sezóne 1985–1986)”, PKO, Bratislava, 1986, s. 28.
- Štepk a S.: *Kde bolelo – tam bolelo. Poznámky na okraj histórie nášho divadla. 7 diel.* „Bulletin č. 10. Sezónny bulletin zo života Radošinského naivného divadla a ľudí okolo v 26. divadelnej sezóne 1988–1989”, Slovkoncert, Bratislava, 1989, s. 31–32.
- Štepk a S.: *Doslov do snov*. In: *Tri sny (a doslov do snov)*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1994, s. 204.
- Korespondencia S. Štepki z M. Lasicą. „Slovenské pohľady” 1988, nr 12, s. 68.

## Wywiady prasowe

- V i z á r D.: *Federálny most*. „Javisko” 1984, nr 4, s. 171.
- P u š k á š J.: *Život s divadlom*. „Nové slovo” 1983, nr 7.
- „Televízia” 1981, nr 1, s. 16.
- „Nové slovo” 1975, nr 51, s. 11.
- „Melodie” 1983, nr 9.
- „Práca” z 27.07.1985.
- „Nedelná pravda” 1983, nr 49.
- „Dialóg” 1990, nr 3, s. 11.
- J. M r a v e c: *Dáma v liečivom bahne. Na slovičko s Katarínou Kolníkovou*. „Sme” z 3.07.1993.

# Bibliografia przedmiotowa

## Publikacje w języku słowackim

- Bakošová-Hlavenková Z.: *Čas činohry. Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie*, Bratislava 1990.
- Bakošová-Hlavenková Z.: *Od teórie a technik k tvorivosti v herectve*. Vysoká škola muzických umení, Bratislava 1986.
- Čavojský L., Štefko V.: *Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980*. Bratislava 1983.
- Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. VEDA – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. T. 1. Bratislava 1989. T. 2. Bratislava 1990.
- Findra P., Gombala J., Plintovič I.: *Slovník literárnovedných termínov*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1987.
- Horecký J.: *Štruktúra umeleckého textu Štepkovho Jááánošiiika*. „Kultúra slova” 1987, nr 3; „Bulletin RND na tému jazyk a reč RND”, Slovkoncert, Bratislava, 1987.
- Karvaš P.: *Nové postavenie drámy v literatúre a spoločnosti*. „Slovenská literatúra” 1984, nr 4.
- Kočí Fr.: *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1967.
- Lajcha L.: *Od Skáľkovho Kozieho mlieka ku Karvašovmu Absolútnemu zákazu*. (Marginálie k dramaturgii a režii v rokoch 1949–1969). „Slovenské divadlo” 1995, č. 3, s. 233–239.
- Marčok V.: *Postmoderné črty v dramatickej tvorbe S. Štepku*. In: „Studia Academica Slovaca”. Č. 23. Red. J. Mláček. Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 1994, s. 36–43.
- Marčok V.: *Postmoderné tendencie v dramatickej tvorbe*. Metodické centrum mesta Bratislavy, Bratislava 1993. Vydanie powielone.
- Mistrik M.: *Slovenská absurdná dráma*. VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2002.
- Mistrik M. a kolektív: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1999.
- Rampák Z.: *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1953.
- Smatana M.: *Narečie v jazykovom prejave Radošinského naivného divadla*. „Bulletin č. 7. Tematický bulletin Radošinského naivného divadla na tému jazyk a reč RND”, PKO, Bratislava, 1987.
- Štefko V.: *Paradoxné dvadsaťročie?* In: *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Red. V. Štefko. Tália-press, Bratislava 1996.
- Štefko V.: *Premeny slovenského ochotníckeho divadla*. Tatran, Bratislava 1984.
- Šteпка S., Porubjaková D.: *Radošinské naivné divadlo (alebo Správa o dedinských poštároch 1963–1983)*. Osvetový ústav, Bratislava 1985.
- Šmatlák J.: *Prd v epoche VTR*. „Slovenské pohľady” 1990, nr 3, s. 150–152.

Turzo J.: *Od ochotnictwa k profesjonalizmu*. Tatran, Bratislava 1981.  
Zajac P.: *Tvorivosť literatúry*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1993.

### Publikacje w języku czeskim

- Císař J.: *Mezi interpretací a neinterpretací aneb mezi »Vévodkyní valdštejnských vojsk« a »Jak se vám líbí«*. In: *České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Red. V. Šrámková a J. Vedral. Praha 1992, s. 7–12.  
Kovalčuk J.: *Autorské divadlo 70. let. (Vztah scénáře a inscenace)*. UKVČ, Praha 1982.  
Kovalčuk J.: *Od tématu ke scénáři. (Příprava inscenace v autorském divadle)*. Brno 1985.  
Osolsobě I.: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha 1974.  
Vedral J.: *Amatérské autorské divadlo v 70. a 80. letech*. In: *České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Red. V. Šrámková a J. Vedral. UKVČ, Praha 1992.

### Publikacje w języku polskim

- Abramowska J.: *Literatura – dramat – teatr*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 195–200.  
Aszyk U.: *Wielość czy jedność konwencji. Uwagi o dramaturgii Federica Garcii Lorki*. W: *Od symbolizmu do post-teatru*. Red. E. Wąchocka. Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1996.  
Bachtin M.: *Twórczość Franciszka Rabelais'go*. Tłum. A. i A. Gorenio-wie. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.  
Balbus S.: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1990.  
Balcerzan E., Osiński Z.: *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 333–350.  
Barańczak A.: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1983.  
Barthes R.: *Mitologie*. Tłum. W. Błońska, J. Błoński. W: R. Barthes: *Mit i znak. Eseje*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 25–90.  
Bauman Z.: *Ponowoczesność, czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*. Tłum. A. Szahaj. W: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*. Red. S. Czerniak, A. Szahaj. Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 143–168.  
Bogatyriew P.: *Semiotyka kultury ludowej*. Tłum. J. Faryno. Wybór, wstęp i oprac. M.R. Mayenowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

- Brach-Czaina J.: *Etos nowej sztuki*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.
- Braun K.: *Druga reforma teatru? Szkice*. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Braun K.: *Nowy teatr na świecie 1960–1970*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
- Braun K.: *Przestrzeń teatralna*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Braun K.: *Teatr wspólnoty*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Bukowska M.: *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym na przykładzie inscenizacji „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- Burns E.: *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 285–323.
- Chudziński E.: *Literatura w STU, czyli o scenariuszu teatralnym*. W: *Teatr STU*. Red. E. Chudziński, T. Nyczek. Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982.
- Dobrzyńska T.: *Delimitacja tekstu literackiego*. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Dorfles G.: *Człowiek zwielokrotniony*. Tłum. T. Jekiel, J. Wojnar. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej”. Warszawa 2002, nr 4.
- Dzieje sztuki powszechnej*. Red. B. Kowalska. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.
- Eco U.: *Lector in fabula*. Tłum. P. Salwa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.
- Filipiak M.: *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1996.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Słownik terminów literackich*. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.
- Hausbrandt T.: *Elementy wiedzy o teatrze*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Hauser A.: *Przeciwstawne siły w historii sztuki: oryginalność i konwencje*. W: Idem: *Filozofia historii sztuki*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Helman A.: *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Studia pod redakcją T. Cieślukowskiej, J. Sławińskiego. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 7–20.
- Jawłowska A.: *Drogi kontrkultury*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Jawłowska A.: *Więcej niż teatr*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.
- Kłoskowska A.: *Socjologia kultury*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Kopaliński W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

- Kowzan T.: *Znak w teatrze*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 351–374.
- Kudliński T.: *Vademecum teatromana*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Levi-Strauss C.: *Myśl nieoswojona*. Tłum. A. Zajączkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
- Mayenowa M.R.: *Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 29–46.
- Nycz R.: *Tekstowy świat*. Instytut Badań Literackich, Warszawa 1995.
- Nycek T.: *Pełnym głosem. Teatr studencki w Polsce 1970–1975*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Okopień-Sławińska A.: *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red. M. Janion, A. Piornowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 61–80.
- Osiński Z.: *Przekład tekstu literackiego na język teatru (zarys problematyki)*. W: *Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w Świętej Katarzynie*. Red. J. Trzynański. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Osiński Z.: *Z problematyki scenariusza teatralnego*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. 2. *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*. Red. J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1975, s. 157–189.
- Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988.
- Pavis P.: *Słownik terminów teatralnych*. Tłum. i oprac. S. Świontek. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Raszewski Z.: *Partytura teatralna*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 133–162.
- Raszewski Z.: *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Wydawnictwo Krag, Warszawa 1991.
- Roubal J.: *Problemy tzw. aktorstwa autorskiego we współczesnej czeskiej teatrologii*. Tłum. A. Car. W: *Aktor w kulturze współczesnej*. Studia pod redakcją E. Udalskiej. Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994, s. 23–30.
- Semil M., Wysińska E.: *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
- Sinko G.: *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenia?* Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.
- Skwarczyńska S.: *Dramat – literatura czy teatr?* W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 187–194.
- Skwarczyńska S.: *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej koncepcji dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 163–170.

- Skwarczyńska S.: *O typologię dzieł sztuki teatralnej ze względu na stopień ich odchylenia od dramatycznych tekstów*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 443–455.
- Sławińska I.: *Odczytywanie dramatu*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988.
- Sławińska I.: *Teatr w myśli współczesnej*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Stabryła S.: *Mit w dramacie XX wieku*. „Ruch Literacki” 1967, z. 4, s. 189–199.
- Strzelecki Z.: *Teoretyczne problemy scenografii*. W: *Materiały z zakresu wiedzy o współczesnym teatrze*. Red. U. Aszyk, E. Udalska. Kuratorium Okręgu Szkolnego – Okręgowy Ośrodek Metodyczny, Łódź 1972.
- Szahaj A.: *Ponowoczesność – czas karnawału*. W: *Postmodernizm a filozofia*. Wybór tekstów pod redakcją S. Czerniaka, A. Szahaja. Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 386–387.
- Śliwonik L.: *Życie teatralne – próba prognozy*. „Bulletin de la société des sciences et des lettres de Łódź” 1993/1994, vol. 43, 14; „Recherches sur les Arts” 1993/1994, vol. 2/3, 7.
- Świontek S.: *Modele aktorstwa XX wieku*. W: *Aktor w kulturze współczesnej*. Studia pod redakcją E. Udalskiej. Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1994.
- Świontek S.: *O konwencji teatralnej*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Świontek S.: *Znak, tekst i odbiorca w teatrze*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 438–455.
- Teatrologia czeska. Antologia*. Wstęp, wybór i opracowanie E. Udalska. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1981.
- Tokarz B.: *Mit literacki*. „Śląsk”, Katowice 1983.
- Ubersfeld A.: *Czytanie teatru I*. Tłum. J. Żurowska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Udalska E.: *Antoni Sygietyński – krytyk teatru*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.
- Udalska E.: *Teatr polski końca XX wieku*. Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1997.
- Ziomek J.: *Semiotyczne problemy sztuki teatru*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Wybór i opracowanie J. Degler. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988, s. 403–416.

## **Radošínské naivné divadlo Medzi konvenčnosťou a protestom**

### **R é s u m é**

Slovenská kultúra je v Poľsku veľmi málo známa a zostáva v tieni českej kultúry. Zo všetkých odvetví umenia sa azda najviac v Poľsku vie o slovenskom ľudovom umení, hoci toto poznanie je založené na stereotypoch (Tatry, goralská kultúra, Jánošík, zbojníctvo atď.) ako na znalosti skutočných javov. Úplne cudzou oblasťou slovenského umenia je pre poľského príjemcu oblasť divadla. Predmetom tejto knihy je umelecká činnosť Radošínskeho naivného divadla a tvorba jeho zakladateľa Stanislava Štepku. Radošínské naivné divadlo bolo jedným z najpopulárnejších divadiel na Slovensku v 70. a 80. rokoch minulého storočia; hoci toto divadlo vzniklo ako ochotnícke dedinské divadlo, v krátkom čase sa stalo poprednou slovenskou scénou, ktorá značne ovplyvňovala formovanie vkusu a názorov divakov. Popularita tohoto divadla je fenomén, o ktorom sa dodnes medzi slovenskými teatroológmi, kritikmi a kultúrnymi bádateľmi formulujú protichodné názory: od prijatia a akceptácie po odmietnutie ho ako gýču. Táto kniha je pokusom zachytiť špecifiku tohoto divadla a umiestniť ho do kontextu súčasnosti, na pozadí premien v sociálno-politickej a kultúrnej oblasti v období, kedy sa zrodila legenda Radošínskeho naivného divadla, čo by umožnilo pochopiť tendenciu tvoriť nehomogénne, synkretické a eklektické formy, pozorovateľné v slovenskej kultúre a umení od 60. rokov do konca 20. storočia, a čo by zároveň mohlo vysvetliť pramene kontroverzie v hodnotení umeleckých prejavov divadla z Radošiny ako aj kvality diel Stanislava Štepku.

Prvá kapitola načrtáva dejiny divadla na Slovensku, pričom podčiarkuje tie prvky, ktoré sú živé dodnes a sú tradíciou pre súčasné slovenské javiská, v tom aj pre Radošínské naivné divadlo. Druhá kapitola opisuje dejiny RND na pozadí historických podmienok jeho vývoja, ktoré napriek tradičnej blízkosti poľskej a slovenskej kultúry, a takisto všezahrňujúcej unifikácie súčasnej kultúry, ukazujú sa predsa len odlišné na oboch stranách Tatier.

V tretej kapitole je ukázaná koncepcia RND ako autorského divadla a názory zakladateľa súboru Stanislava Štepku na divadelné umenie. Kapitoly štvrtá a piata obsahujú analýzu tvorivého procesu a jeho výsledkov. Cieľom analýz inscenizovaných textov ako aj samotných inscenácií bolo ukázať špecifiku poetiky opisovaného divadla; je to zároveň aj pokus prečítať si tvorivú individualitu autorov predstavení zapísanu do diela. Predmetom opisu sa stali tie inscenácie, ktoré najzreteľnejšie

určili poetiku divadla a v ktorých divadelné látky boli využité spôsobom najtypickejším pre RND.

V šiestej kapitole sú poukázané vzťahy medzi divadlom a svetom, najmä vzťah divadla k realite, v ktorej muselo existovať, prejavujúci sa vo vízií sveta prítomnej v radošinských inscenáciách. V umení sa realita prejavuje v téme a spôsobe jej uvedenia, čiže v jazyku; tak téma, ako aj jazyk sú tie prvky, ktoré divadlo preberá zo skutočnosti (reality). V prípade RND tematika divadelných prejavov je veľmi široká, inscenácie sú polytematické. Hlavné tematické okruhy sú: sociálna problematika, témy všedného dňa, priam publicistika, ale aj otázka ľudských citov, hľadania hodnôt v živote, ľudskej dôstojnosti. Tematizujúc skutočnosť, Radošinské divadlo využíva citácie z tejto skutočnosti vo všetkých subkódoch, ktoré tvoria divadelný kód. Prítomnosť citácií, ready made, kliše a stereotypov robí, že sa o skutočnosti hovorí jazykom skutočnosti. Základnou črtou jazyka Štepkovho divadla je demetaforizácia; dialóg so skutočným svetom je priamy, svet a divadlo sa stotožňujú, stretávajú sa na tom istom mieste.

Vedľa dialógu s viacerými oblasťami skutočnosti ako takej radošinské inscenácie vstupujú aj do dialógu so svetom umenia, s tradíciou, aktivizovanou prostredníctvom privolávaných konvencií. Tieto odvolania v inscenáciách divadla z Radošiny nadobúdajú podobu odmietnutia, polemiky alebo prinajmenšom kontroverzie. Podstatou umeleckých aktivít RND je hra konvenciami, ktorá vedie niekedy ku protestu v určitých oblastiach umenia a skutočnosti. Týmto problémom je venovaná posledná, siedma kapitola knihy.

Kniha nie je plnou monografiou Radošinského naivného divadla; súbor existuje dodnes, hoci už v zmenených historických podmienkach. Táto kniha však asi ako prvá v Poľsku je venovaná slovenskému divadlu.



Lucyna Spyřka

**Radošinské naivné divadlo**  
**Between convention and contestation**

S u m m a r y

Slovak culture is not particularly popular in Poland and continues to be overshadowed by the Czech culture. It is presumably the folk culture that we know most about in comparison with the other Slovak arts. However, it must be emphasised that this knowledge is mostly based on stereotypes (the Tatra mountains, highlander culture, Janosik, highwaymen, etc.) rather than on the knowledge of the actual state of affairs. To a Polish audience Slovak theatre is the least known of all the arts.

The present monograph is devoted to the issue of the artistic activity of Radošinské naivné divadlo and the works of its founder – Stanislav Štepka. Radošinské naivné divadlo remained one of the most popular theatres in Slovakia throughout the seventies and the eighties of the last century. Although it started as an amateur village theatre, it soon became a leading Slovak stage, capable of shaping tastes and views of its audience. Its popularity continues to puzzle teatrologists, critics, and culture experts who express conflicting opinions ranging from recognition and open admiration to total rejection and deeming it as kitsch. This work attempts to capture the peculiar character of this theatre. It also aims to present it against the background of social, political and cultural changes in order to facilitate comprehension of certain trends that existed in the Slovak culture in the last forty years of the twentieth century, i.e. the tendency to create heterogeneous, syncretic, and eclectic forms. It is also believed that references to so wide a background would throw light on the controversies surrounding the theatre from Radošina and the works of Štepka.

The first chapter presents the outline of the history of the Slovak theatre, emphasising those elements that are still alive and have become a tradition for contemporary Slovak stages, including Radošinské naivné divadlo. The second chapter depicts the history of Radošinské naivné divadlo against the background of historical events. This shows that despite the traditional proximity of Polish and Slovak cultures as well as the pervasive unification of contemporary culture, this sphere remains distinctly different on both sides of the Tatra mountains.

The third chapter is devoted to the concept of Radošinské naivné divadlo as an amateur theatre. It also presents the views of its founder – Stanislav Štepka on theatre in general. The two subsequent chapters aim at analysing the creative pro-

cess and its results. The analysis of the texts of the productions that appeared on stage as well as the productions themselves has been carried out in order to present the peculiar poetics of the theatre in question. It may also be considered as an attempt to interpret the creative individuality of the authors. The productions that have been selected to undergo analysis are those which contributed most to the emergence of the poetics that is associated with this theatre and those which deployed the theatrical tools typical of Radošinské naivné divadlo most effectively.

The sixth chapter depicts the relations between the theatre and the surrounding world, particularly its attitude to the social and political reality, which is reflected in its stage productions. The reality manifests itself both in the subject matter and in the way it is presented, i.e. the language. Thus, it must be emphasised that both the subject matter and the language are deeply rooted in the reality. The range of topics covered in the productions of Radošinské naivné divadlo is extremely wide, encompassing not only social issues and everyday existence, in a way that almost borders on journalism, but also the sphere of feelings and the quest for values and human dignity. Thematisation of the reality is attained in the productions of Radošinské naivné divadlo by including the quotations from the reality, the language of which encompasses all the subcodes constituting the theatrical code. The presence of quotations, ready-mades, clichés, and stereotypes ensures that the language that describes the reality derives from the reality itself. A distinctive feature of the language of Štepka's theatre is demetaforisation. The dialogue with the real world is a direct one, since the world and the theatre are closely associated with one another and could be analysed at the same level.

Apart from the dialogue with various spheres of reality as such, the productions of Radošinské naivné divadlo also enter into a dialogue with the world of the arts and the traditions triggered by adopting certain conventions. In the productions of Radošinské naivné divadlo, these references take the form of rejection, polemics, or at least a controversy. The core of the activity of Radošinské naivné divadlo is a play of conventions, which may at times lead to the contestation of certain areas of the art and the reality. These issues are discussed in the final chapter of the present work.

This work can by no means be considered as a complete monograph of Radošinské naivné divadlo, since the theatre continues to exist, albeit in a different social and political reality. However, it is presumably the first book in Poland devoted to the Slovak theatre.

Fotografia na okładce

## **Zdjęcie z archiwum Radońskiego naíwnego divadla**

Redaktor

**Barbara Todos-Burny**

Redaktor techniczny

**Małgorzata Fołys**

Korektor

**Lidia Szumigala**

Copyright © 2004

by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**

**ISBN 83-226-1331-8**

Wydawca

**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**

**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**

[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)

e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Nakład 220 + 50 egz. Ark. druk. 9,5 + wklejka.

Ark. wyd. 12,5. Przekazano do łamania w styczniu 2004 r.

Podpisano do druku w czerwcu 2004 r. Papier offset. kl. III 80 g.

Cena 18 zł

---

Zakład Poligraficzny Marian Wioska

ul. 75. Pułku Piechoty 1, 41-500 Chorzów

Lucyna Spyrka

Radošinské naivné divadlo

Wykaz ważniejszych błędów dostrzeżonych w druku

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
59		1	s. 3	s. 31
95	17		30-letniej	40-letniej
103		1	s. 8	s. 38
139		3	<i>Materské znamienko</i>	<i>Malá srdcová prihoda</i>
142	13		In:	In: S. Štepka,

**Cena 18 zł**



**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 83-226-1331-8**